

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIwersytetu Jagiellońskiego

RADA NAUKOWA

Przewodniczący Rady Naukowej

Prof. dr hab. Wojciech Nowak | Rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego

Dr Denys Azarov | Uniwersytet Narodowy „Akademia Kijowsko-Mohylańska”

Prof. Martin Bier | East California University

Prof. dr hab. Andriy Boyko | Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki

Prof. Hugh J. Byrne | FOCAS Research Institute, Dublin Institute of Technology

Dr hab. Adrián Fábíán | University of Pécs

Prof. dr hab. Maria Flis | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Tadeusz Gadacz | Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Dr Herbert Jacobson | Linköping Universitet

Prof. dr hab. Katarzyna Kieć-Kononowicz | Uniwersytet Jagielloński

Dr Miklós Kiss | University of Groningen

Dr Erdenhuluu Khohchahar | Kyoto University

Prof. dr hab. Andrzej Kotarba | Uniwersytet Jagielloński

Dr Oleksiy Kresin | Narodowa Akademia Nauk Ukrainy

Prof. dr hab. Marta Kudelska | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Tomasz Mach | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Andrzej Mania | Uniwersytet Jagielloński

Dr Kristin McGee | University of Groningen

Prof. dr hab. Karol Musioł | Uniwersytet Jagielloński

Prof. Biderakere E. Rangaswamy | Bapuji Institute of Engineering and Technology

Dr Melanie Schiller | University of Groningen

Prof. dr hab. Jacek Składzień | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Leszek Sosnowski | Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Bogdan Szlachta | Uniwersytet Jagielloński

Prof. Luigia di Terlizzi | Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Prof. Matthias Theodor Vogt | Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

NAUKI HUMANISTYCZNE

~ NUMER 21 (2/2018) ~



KRAKÓW 2018

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
ul. Czapskich 4/14, 31-110 Kraków
www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty

Redaktor naczelna:
Ewa Modzelewska

Zastępczyni redaktor naczelnej:
Iga Łomanowska

Sekretarz redakcji:
Rafał Kur

Redaktor prowadząca serii:
Joanna Stożek

Zespół redakcyjny:
Fryderyk Kwiatkowski, Ewa Modzelewska, Iga Łomanowska,
Joanna Świt, Damian Herda, Zofia Małysa, Danuta Światłoń,
Marcin Maślanka, Alicja Koterska, Monika Sagała,
Natalia Cichoń, Elżbieta Pawłowska, Joanna Stożek

Publikacja finansowana ze środków Towarzystwa Doktorantów UJ

Współpraca wydawnicza:

WYDAWNICTWO
n o w a s t r o n a

www.wydawnictwonowastrona.pl
e-mail: biuro@nowastrona.net.pl

Portal naukowy Academic Journals
academic-journals.eu

© Copyright by Towarzystwo Doktorantów UJ
All rights reserved
Wydanie I, Kraków 2018
Nakład: 60 egz.
e-ISSN 2082-9469
p-ISSN 2299-1638

Spis treści

PATRYCJA FILARSKA	9
Zmiany rozumienia pojęcia podmiotu i przedmiotu w ujęciu posthumanizmu, transhumanizmu oraz filozofii zorientowanej na przedmiot	
BŁAŻEJ SZYMANKIEWICZ	23
Eros i Tanatos, Kierkegaard i Jaspers. Choroba na śmierć w <i>Zabliźnionych sercach</i> Maxa Blechera i w <i>Sanatorium pod klepsydrą</i> Brunona Schulza	
JUSTYNA LANGOWSKA	37
Dyplomacja kulturalna czy kulturowa – definiowanie kultury i jej roli na arenie międzynarodowej z perspektywy nauk humanistycznych	
MATEUSZ TOFILSKI	61
Koncepcja empatycznego odbioru dzieła sztuki w perspektywie kognitywistycznej	
KATARZYNA KNOLL	77
Phonetic Imitation of Mandarin Stops. The Case of Polish Advanced Learners	
ELŻBIETA PAWŁOWSKA	89
Pourquoi cela fait rire? L'humour dans « Les dernières volontés » de Dominique Bréda	
ANNA STWORA	103
Money Hanging in my Closet? Various Conceptualisations of Money in English	
GABRIEL BEDNARZ	119
Rzeczywistość i sztuka wyobrażeń oraz kryteria dzieła sztuki w filozofii Leona Chwistka	

ŁUKASZ PIĄTKOWSKI	131
Zastosowanie analiz korpusowych w badaniach leksyko-gramatycznych. Perspektywa porównawcza niemiecko-polska	
INFORMACJE O AUTORACH	151

Contents

PATRYCJA FILARSKA	9
Changes Associated with Understanding the Concept of Subject and Object in Terms of Posthumanism, Transhumanism and Object-oriented Philosophy	
BŁAŻEJ SZYMANKIEWICZ	23
Eros and Thanatos, Kierkegaard and Jaspers. Sickness unto Death in Max Blecher's <i>Scarred Hearts</i> and Bruno Schulz's <i>Sanatorium Under the Sign of the Hourglass</i>	
JUSTYNA LANGOWSKA	37
Cultural Diplomacy – Defining Culture and It's Role on the International Arena. Perspective of Humanities	
MATEUSZ TEOFILSKI	61
Conception of Emphatic Perception of Art in Cognitive Science Perspective	
KATARZYNA KNOLL	77
Phonetic Imitation of Mandarin Stops. The Case of Polish Advanced Learners	
ELŻBIETA PAWŁOWSKA	89
Why Does It Make a Laugh? The Humor in Dominique Bréda's <i>Les dernières volontés</i>	
ANNA STWORA	103
Money Hanging in my Closet? Various Conceptualisations of Money in English	
GABRIEL BEDNARZ	119
The Reality of Imaginations, Imaginative Art and Criteria of the Work of Art in the Philosophy of Leon Chwistek	

ŁUKASZ PIĄTKOWSKI	131
Application of Corpus Analyzes in Lexical-grammatical Studies. German-Polish Comparative Perspective	
ABOUT THE CONTRIBUTORS	151

PATRYCJA FILARSKA

UNIwersytet Jagielloński
WYDZIAŁ ZARZĄDZANIA I KOMUNIKACJI SPOŁECZNEJ
E-MAIL: PATRYCJA.KUMIEGA@DOCTORAL.UJ.EDU.PL

Zmiany rozumienia pojęcia podmiotu i przedmiotu w ujęciu posthumanizmu, transhumanizmu oraz filozofii zorientowanej na przedmiot

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest przedstawienie wybranych współczesnych nurtów filozoficznych w kontekście redefinicji pojęć podmiotu i przedmiotu oraz zachodzących między nimi relacji, zmieniających się pod wpływem postępu naukowego i technologicznego, oraz ukazanie wpływu technicyzowanego otoczenia na wyłanianie się nowych ruchów ideowych. W dalszej części artykułu zostaną omówione takie pojęcia, jak posthumanizm i relacje postspołeczne, transhumanizm, filozofia zorientowana na przedmiot oraz realizm spekulatywny. Artykuł ma charakter przeglądowy i opiera się na dostępnej literaturze krajowej i zagranicznej.

SŁOWA KLUCZOWE

posthumanizm, transhumanizm, filozofia zorientowana na przedmiot, realizm spekulatywny

Zmieniające się relacje pomiędzy ludźmi i wytworami technologii można definiować przy pomocy dwóch wymiarów ludzkiego działania: *poiēsis* (wytwarzanie rzeczy przez człowieka, *making, producing*) i *praxis* (dobre działanie, *doing, acting*)¹. Do tej pory powoływanie nowego bytu dzięki wyobraźni było wyłącznie domeną

¹ Por. Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, tłum. D. Gromska, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, t. 5, Warszawa 2000, s. 197, 109. Por. także: J. Taminiaux, *Poiesis and Praxis in Fundamental Ontology*, "Research in Phenomenology" 1987, Vol. 17, s. 137.

człowieka, jednak osiągnięcia związane z postępem technologicznym wskazują na to, że działalność sensotwórczą przejmują również urządzenia. Maszyna przez wiele wieków wykorzystywana była wyłącznie jako narzędzie w ramach *praxis*, pomagała człowiekowi przekształcać rzeczywistość, zatem mamy w pewnym sensie do czynienia ze swego rodzaju zaburzeniem antropocentrycznego punktu widzenia rozwoju świata². Nadchodzące relacje z maszynami (które francuski socjolog wiedzy Bruno Latour nazywa „nie-ludźmi”³) muszą uwzględnić dialog człowieka z „nie-człowiekiem” na równych prawach, ponieważ świat społeczny kształtowany jest w pewnym stopniu przez wytwory *cyber-poïésis*⁴. Wzrastająca rola zaawansowanych przedmiotów w życiu społecznym skłoniła filozofów do refleksji na temat zachodzących zmian w obrębie pojęć podmiotu i przedmiotu, który coraz częściej zastępuje człowieka w relacjach społecznych. Sytuacja ta zrodziła nowe pojęcia – posthumanizmu oraz relacji post-społecznych⁵.

Humanizm

Posthumanizm stara się w większym stopniu dostosować zasady głoszone przez humanizm do współczesnego pojmowania miejsca człowieka w świecie. Pierwotne znaczenie słowa „humanista”, pochodzące z epoki renesansu, związane jest ze studiowaniem nauk humanistycznych, zwłaszcza historii i literatury⁶. Max More twierdzi, że posthumanizm kontynuuje tradycje humanizmu poprzez respekt dla racjonalnego myślenia, nauki i postępu, a także zwrócenie większej uwagi na rolę człowieczeństwa w życiu doczesnym, a nie nadprzyrodzonym⁷. Zdaniem posthumanistów należy przewartościować tradycyjne rozumienie *humanitas*, zgodnie z którym człowiek jest jedyną istotą przekraczającą stan natury, znajdującą się na pozycji uprzywilejowanej w stosunku do innych bytów⁸.

Posthumanizm

Posthumanizm jest nurtem intelektualnym, którego powstanie związane było z osłabieniem humanizmu, mającym miejsce w drugiej połowie XX wieku. Według polskiej badaczki Moniki Bakke kolejnym nadchodzącym etapem jest człowiek

² Por. B. Czarniawska, *Zarządzanie humanistyczne czy zarządzanie ludzkie*, [w:] *Zarządzanie humanistyczne*, red. B. Nierenberg, Ł. Sułkowski, R. Batko, Kraków 2015, s. 18–19.

³ Por. B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, wstęp K. Arbiszewski, tłum. A. Derra, K. Arbiszewski, Kraków 2010.

⁴ Por. B. Czarniawska, op. cit., s. 18–19.

⁵ Ibidem.

⁶ Por. T. Todorov, *Imperfect Garden. The Legacy of Humanism*, Princeton 2002, s. 29.

⁷ Por. M. More, *Transhumanism. Towards a Futurist Philosophy*, [online] <https://bit.ly/2OoNKYi> [dostęp: 20.07.2018].

⁸ Por. P. Bortkiewicz TChr, *Religia i Bóg w świecie trans humanizmu*, „Ethos” 2015, nr 3 (111), s. 116–117.

zdecentrowany, czyli biologiczny organizm znajdujący się w sieci zależności z tzw. nie-ludzkimi formami życia oraz technologiami⁹. Takie rozumienie posthumanizmu wynika z nasilającego się kwestionowania antropocentryzmu, separującego człowieka od nie-ludzkich form biologicznego życia. Posthumanizm pojmowany w ten sposób obejmuje również refleksję nad transgatunkowymi relacjami (studia nad zwierzętami, roślinami) w dobie postępu technologicznego¹⁰. Cary Wolfe z Rice University w swojej książce *What is Posthumanism?* twierdzi, że nurt ten stanowi konsekwencję ruchów intelektualnych końca XX wieku, dostrzegających kontinuum ludzkiego i nie-ludzkiego, ale również nową jakość w myśleniu o człowieku oraz narzędzie domagające się krytycznej postawy wobec niego:

[...] jeśli mówimy o posthumanizmie, nie rozmawiamy tylko o tematyce dotyczącej decentracji człowieka w kontekście tematyki ewolucyjnej, ekologicznej, technologicznej [...], rozmawiamy również o tym, jak myślenie konfrontuje się z tą tematyką, czym ma się stać refleksja postawiona wobec tych wyzwań¹¹.

Ihab Hassan, teoretyk literatury, użył terminu „posthumanizm” rozumianego jako zmiana paradygmatu myślenia o człowieku w swoim wykładzie opublikowanym w 1977 roku pt. *Prometeusz jako performer: w kierunku posthumanistycznej kultury?*¹². Hassan zauważył, że humanizm zmierza ku końcowi, ponieważ rozpoczął się proces, w którym człowiek nie zajmuje już centralnego miejsca pośród innych bytów. Według Elein Graham obecnie mamy do czynienia z kryzysem wyjątkowości człowieka, co związane jest z zacieraniem się granic oddzielających ludzi od natury i maszyn¹³. Cechą charakterystyczną naszych czasów jest to, że człowiek zmienia się szybciej i radykalniej niż kiedykolwiek wcześniej. Dzieje się tak zarówno na poziomie materialnym, poprzez bezpośredni wpływ technologii na ludzkie ciała, jak i mentalnym, za sprawą odkryć naukowych uwidaczniających bliskie związki człowieka z nie-ludzkimi formami życia, co przyczynia się do wzrostu świadomości etycznej. Według Elein Graham ludzka natura nie może być określana poprzez esencję, ale przez granice. Zatarciu ulega bowiem granica pomiędzy elementem biologicznym i technologicznym oraz szerzej – między naturą i kulturą.

Sposób myślenia odrzucający pozycję człowieka jako istoty uprzywilejowanej w stosunku do reszty świata łączy się z postawami posthumanistycznymi, które na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat uległy licznym przemianom. Obecnie można mówić o wielu rodzajach posthumanizmu, które przejawiają odmienny

⁹ Por. M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2012, s. 8.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ C. Wolfe, *What is Posthumanism?*, London 2010, s. XVI.

¹² M. Bakke, *Bio-transfiguracje...*, op. cit. s. 18; I. Hassan, *Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?*, „Georgia Review” 1977, Vol. 31, No. 4.

¹³ M. Bakke, *Bio-transfiguracje...*, op. cit., s. 17–18; E. L. Graham, *Representations of the Post/human. Monsters, Aliens and Other in Popular Culture*, Manchester 2002, s. 11.

stosunek do uprzywilejowania ludzkiego gatunku czy podejście do technologii. Z jednej strony pojawia się krytyka humanizmu za jego antropocentryzm i stosunek do natury, z drugiej zaś bezgraniczne zaufanie technologiom i oczekiwanie na nadejście superczłowieka lub postczłowieka¹⁴. Jedną z wersji posthumanizmu są nurty technoentuzjastyczne, skupione na człowieku i możliwościach jego udoskonalenia za pomocą technologii. Obecnie nie włącza się ich do posthumanizmu z racji ich silnej orientacji antropocentrycznej. Innym nurtem jest posthumanizm krytyczny, ostrożny wobec technologii. Istnieją także zwolennicy ruchów głoszących apokaliptyczne wizje końca człowieka czy zniszczenia natury ludzkiej. W obrębie posthumanizmu następuje przezwyciężenie dualizmów, takich jak natura/kultura i ludzkie/nie-ludzkie. Konsekwencją tych działań jest konieczność rekonfiguracji pojęcia natury, ciała i podmiotu.

Posthumanizm krytyczny nie przekreśla całkowicie wszystkich aspektów humanizmu, lecz stanowi przejaw zwątpienia w jego poszczególne tezy. Osłabieniu ulega pozycja człowieka jako istoty uprzywilejowanej ze względu na przynależność gatunkową. Zatem nie jest to kres człowieka w ogóle, ale człowieka takiego, jaki został wykreowany zgodnie z humanistycznymi wyobrażeniami. Krytyce poddany został brak odpowiedzi humanizmu na to, co „nie-ludzkie”, co pociąga za sobą konsekwencje etyczne i ogranicza ufność wobec niego. Posthumanizm krytyczny nie uznaje hierarchicznych podziałów na naturę/kulturę, człowieka/maszynę, człowieka/zwierzę itp. W tym obszarze poszukuje się przede wszystkim zrównoważonych sposobów współistnienia ludzi, nie-ludzi oraz maszyn¹⁵. Filozoficzny posthumanizm wiąże się z krytyką licznych mitów wytworzonych przez humanizm i z przekonaniem, że humanistyczny konstrukt, jakim jest człowiek, nigdy właściwie nie zaistniał w swojej doskonałej i skończonej formie¹⁶. Badaczami, którzy interesują się zagadnieniami posthumanizmu, są między innymi: Ivan Callus, Stefan Herbrechter, Manuela Rossini, Neil Badmington, Monika Bakke, Rossi Braidotti, Elain Graham oraz Cary Wolfe¹⁷.

Jedną z najważniejszych publikacji na temat posthumanizmu jest *How We Became Posthuman* N. Katherine Hayles z 1999 roku. Autorka wskazuje cztery założenia, na których opiera się posthumanizm¹⁸: sygnały komunikacyjne postrzega on jako ważniejsze od swoich materialnych nośników, w tym także ludzkiego ciała i jego sensorium; posthumanizm rozumie świadomość jako jeden z wtórnych

¹⁴ O historii i rodzajach posthumanizmu zob. M. Bakke, *Bio-transfiguracje...*, op. cit., s. 8–22.

¹⁵ Por. R. Braidotti, *Posthuman Critical Theory*, „Journal of Posthuman Studies” 2017, Vol. 1, No. 1, s. 9–25.

¹⁶ Więcej na temat filozoficznego posthumanizmu zob. F. Ferrando, *The Posthuman: Philosophical Posthumanism and Its Others*, [online] <https://bit.ly/2wuY1xc> [dostęp: 9.05.2018].

¹⁷ Por. S. Herbrechter, *Posthumanism: A Critical Analysis*, London 2013, s. 3; zob. także: <http://criticalposthumanism.net/people/> [dostęp: 9.05.2018].

¹⁸ N. K. Hayles, *How We Became Posthuman*, Chicago 1999, s. 2–3.

elementów, które składają się na całokształt podmiotu i jego otoczenia; post-humanieści postrzegają ciało jako pierwotną protezę, którą z biegiem ewolucji człowiek oswoił i nauczył się w ograniczonym stopniu wykorzystywać (nic zatem nie stoi na przeszkodzie, aby poszerzać jej możliwości za pomocą innych technologii); egzystencję da się osadzić wewnątrz inteligentnych maszyn (u postludzi nie ma istotnych różnic między cielesną egzystencją a symulacją komputerową, cybernetycznym mechanizmem i biologicznym organizmem, teleologią robota i ludzkimi celami).

Rosi Braidotti, współczesna filozofka i teoretyczka feministyczna, mówi, że klasyczny humanizm powinien być poddany krytyce i stać się bardziej otwarty na wyzwania współczesności, co związane jest z koniecznością ponownego prze-myślenia relacji pomiędzy ludźmi i nie-ludźmi, organicznym i nieorganicznym, naturą i kulturą¹⁹. Szczególnie technologie (a w największym stopniu biotechnologie) stawiają w obliczu faktów, z którymi tradycyjna humanistyka jak dotąd nie miała okazji się zmierzyć²⁰. Postawy posthumanistyczne wynikają w dużej mierze z chęci porzucenia humanizmu, szczególnie ze względu na denaturalizację człowieka i antropocentryzm. Jednak nie zawsze oznaczają one chęć radykalnego udoskonalenia człowieka na rzecz formy postludzkiej.

Posthumanizm i transhumanizm: niezależne, lecz pokrewne filozofie

Zarówno posthumanizm, jak i pokrewny transhumanizm postulują, że współczesne możliwości ludzkiego organizmu stanowią jedynie pewien etap ewolucji. Transhumanizm uważa się za wcześniejszą fazę posthumanizmu, etap przejściowy (trans) pomiędzy człowiekiem i bytem całkowicie postludzkim²¹. U podstaw transhumanizmu znajduje się niezgoda na ograniczenia ludzkiej natury biologicznej, psychicznej i społecznej oraz wiara w możliwości ich przekroczenia dzięki postępowi naukowemu i technologicznemu. Główne idee transhumanizmu zostały wyrażone w *Transhumanistycznej Deklaracji* opublikowanej przez Światową Organizację Transhumanistyczną. Zakłada ona, że „w przyszłości ludzkość zmieni się radykalnie pod wpływem technologii”²². Człowiek w ujęciu transhumanistów

¹⁹ Por. M. Bakke, *Posthumanizm: człowiek w świecie większym niż ludzki*, [w:] *Człowiek wobec natury – humanizm wobec nauk przyrodniczych*, red. J. Sokolski, Warszawa 2010, s. 338; R. Braidotti, *Transpositions. On Nomadic Ethics*, Cambridge UK 2006, s. 35.

²⁰ M. Bakke, *Posthumanizm...*, op. cit., s. 338. Ray Kurzweil w 1999 roku pisał: „podstawowym politycznym i filozoficznym zagadnieniem następnego wieku będzie definicja tego, kim jesteśmy” (R. Kurzweil, *The Age of Spiritual Machines. When Computers Exceed Human Intelligence*, Viking 1992, s. 2).

²¹ Por. P. Majewski, *Miedzy zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*, Wrocław 2007, s. 213.

²² M. Bakke, *Posthumanizm...*, op. cit., s. 340; „The Transhumanist Declaration”, World Transhumanist Association, [online] <http://bit.ly/2Elp2wi> [dostęp: 15.01.2018].

stanowi fazę przejściową pomiędzy człowiekiem współczesnym i postczłowiekiem, który ma zostać wykreowany poprzez połączenie ciała ludzkiego z maszyną²³. Wskaźnikami fazy przejściowej (transludzkiej) są między innymi: poszerzenie możliwości ludzkiego ciała za pomocą protez, neuroprotez, nanoprotez oraz implantów kognitywnych, wydłużanie okresu życia, zapobieganie chorobom, rozwój sztucznej inteligencji, tworzenie interfejsów człowiek-komputer, a także rozwój inżynierii i neuroinżynierii²⁴. Rzecznik transhumanizmu Max More pisał, że: „transhumanisci prowadzą humanizm dalej poprzez przewyższenie ludzkich ograniczeń środkami nauki i technologii”²⁵. Wedle transhumanistów znajdujemy się obecnie w okresie cyborgizacji człowieka²⁶. Cybernizacja i cyborgizacja jest to wyposażenie w elementy komputerowe po to, by organizm mógł funkcjonować, co powoduje szereg konsekwencji, w tym wzrastającą standaryzację, rosnącą rolę norm technicznych oraz coraz mniejsze możliwości refleksji i eksperymentowania²⁷.

Filozofia zorientowana na przedmiot

Próby przewyższenia humanizmu (zwane antyhumanizmem) nie odniosły pełnego sukcesu ze względu na to, że ostatecznie prowadziły do wzmocnienia paradygmatu antropocentrycznego²⁸. Filozofia w paradygmacie konstruktywistycznym nie pytała bezpośrednio o to, czym jest przedmiot, lecz o strażnika przedmiotów (podmiotowych „opiekunów”)²⁹. Realiści spekulatywni sugerują, że przedmiotom nie są potrzebni strażnicy. Nurt ten łączył ze sobą cztery wyraźnie odmienne stanowiska: filozofię obiektową Grahama Harmana, eliminacyjny nihilizm Raya Brassiera, cyber-witalność Iaina Hamiltona Granta i spekulatywny materializm Quentina Meillassoux³⁰. Mimo że pojęcia te różnią się od siebie, wszystkie opierają się na łączeniu elementu realistycznego ze spekulatywnym. Odrzucają one centralne nauczanie kantowskiej rewolucji kopernikańskiej, która zamienia filozofię w mediację na temat ludzkiej skończoności³¹. Przedstawiciele tego nurtu próbują

²³ Por. P. Bortkiewicz TChr, op. cit., s. 116.

²⁴ Por. R. Poczobut, *Transhumanizm a kognitywistyka*, „Ethos” 2015, nr 3 (111), s. 237.

²⁵ M. Bakke, *Posthumanizm...*, op. cit., s. 341.

²⁶ „Cyborg” to cybernetyczny organizm, hybryda maszyny i żywego organizmu, istota rzeczywistości społecznej, a także istota fikcyjna. Por. D. J. Haraway, *A Cyborg Manifesto*, s. 3, [online] <https://bit.ly/2G92Xfs> [dostęp: 7.05.2018].

²⁷ Na ten temat pisała m.in. Barbara Czarniawska w książce *Cyberfactories. How News Agencies Produce News* (Cheltenham 2011).

²⁸ Por. G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, tłum. i posł. M. Rychter; przedm. do pol. wyd. S. Wróbel, Warszawa 2013, s. XI.

²⁹ Ibidem, s. XIII.

³⁰ Idem, *Towards Speculative Realism: Essays and Lectures*, Winchester 2010, s. 1. Por. także: idem, *Bells and Whistles: More Speculative Realism*, Winchester 2013, s. 1.

³¹ Ibidem, s. 2.

odpowiedzieć na pytanie, czym jest przedmiot, oraz ukazać jego spekulatywną rzeczywistość. W tym wypadku sposób myślenia o przedmiocie jest odmieniony od tego, jaki panował w czasach, kiedy podmiot zajmował centralne miejsce. Realści spekulatywni są przekonani, że nawet zwykłe przedmioty charakteryzują się wysoką złożonością, a wiedza na ich temat niejednokrotnie ogranicza się do ich własności akcydentalnych i jak pisze Harman: „nie przeczuwamy nawet, że ich wnętrze stale wycofuje się przed naszym spojrzeniem i wzbrania dostępu do ich rzeczywistego bytu”³².

Filozofia zorientowana na przedmiot opiera się na poglądzie, że choć już wcześniej rozpatrywano relację podmiot – przedmiot, w mniejszym stopniu mówiono o samym przedmiocie³³. Jest to nurt filozoficzny, który wyłonił się na konferencji w Goldsmith's College na Uniwersytecie w Londynie w 2007 roku³⁴. Jej uczestnicy – Ray Brassier, Iain Hamilton Grant, Graham Harman i Quentin Meillassoux – reprezentowali odmienne szkoły filozoficzne, wszyscy jednak byli zjednoczeni wokół obrony realizmu i odrzucenia korelacionizmu³⁵. Ten ostatni polega na negacji twierdzenia, że możliwe jest oddzielenie od siebie obszarów subiektywności i obiektywizmu. Nie jest możliwe uchwycenie przedmiotu „samego w sobie”, w oderwaniu od jego stosunku do podmiotu, bowiem jest on uwięziony w określonej relacji do świata przedmiotowego³⁶. Krytyka ze strony myślicieli realistycznej filozofii zorientowanej na przedmiot dotyczy antyrealistycznej orientacji korelacionizmu, która ogranicza filozoficzne rozumienie do korelacji bytu z myślą przez odrzucenie jakiegokolwiek rzeczywistości zewnętrznej jako niedostępnej, co prowadzi do tego, że nie da się uniknąć ontologicznej reifikacji ludzkiego doświadczenia³⁷. Według Grahama Harmana w dzisiejszych czasach korelacionizm zdominował filozofię. Ważniejsze okazuje się umieszczenie relacji przedmiot – przedmiot na dokładnie tej samej podstawie, co relacje podmiot – przedmiot³⁸.

Nowatorstwo filozofii Harmana polega na jej radykalnym antyhumanizmie (lub posthumanizmie). Filozof w swoich pracach często stwierdza, że pragnie przeciwstawić się idealizmowi transcendentalnemu, za sprawą którego głównym

³² Idem, *Traktat...*, op. cit., s. XIV.

³³ Ibidem, s. XV. Por. także: idem, *Object-oriented Ontology: A New Theory of Everything*, London 2018.

³⁴ Por. idem, Quentin Meillassoux. *Philosophy in the Making*, Edinburgh 2011, s. VII. Por. także: P. Gratton, *Speculative Realism: Problems and Prospects*, London 2014, s. 4.

³⁵ Por. G. Harman, *Bells and Whistles...*, op. cit., s. 240 i passim. Por. także: L. Bryant, *Correlationism – An Extract from The Meillassoux Dictionary*, Edinburgh University Press. Blog, 2014, [online] <https://bit.ly/2rvhKXN> [dostęp: 18.12.2017].

³⁶ Pojęcie korelacionizmu por. Q. Meillassoux, *After Finitude: An Essay on the Necessity on Contingency*, trans. R. Brassier, London 2008, s. 5 i passim. Zob. także: G. Harman, *Towards Speculative...*, op. cit., s. 133, 156.

³⁷ Ibidem, s. 19, 35, 52. Zob. również: P. Gratton, op. cit., s. 39-41.

³⁸ G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, op. cit., s. 193.

zagadnieniem filozoficznym stał się pomost między tym, co ludzkie i nieludzkie. Filozofia powinna opisywać świat niezależny od ludzkiej woli czy myśli. Rozważania Harmana cechuje zwrócenie się ku przyszłości i projektowanie nowej metafizyki. W jego ontologii człowiek nie stanowi wyróżnionego bytu, a jego struktura ontologiczna nie różni się na najogólniejszym poziomie od innych przedmiotów. Człowiek w tym ujęciu stanowi taki sam przedmiot, jak wszystkie inne, i nie należą mu się szczególne względy³⁹. Świat według Harmana składa się wyłącznie z przedmiotów (relacje również są przedmiotami), te zaś zawsze składają się z innych mniejszych przedmiotów. Myślenie Harmana koncentruje się na obronie filozofii jako metafizyki, czyli spekulatywnej, racjonalnej refleksji, która zwraca się ku wszystkiemu, co istnieje⁴⁰. Graham Harman uważa przedmioty za rdzeń wszelkiej filozofii. Stanowisko to wynika z jego interpretacji fenomenologii. Filozof odwołuje się do trzech podstawowych założeń: przedmiotów nie należy redukować do niczego innego, a filozofia powinna ująć je takimi, jakie są; napięcia występujące pomiędzy przedmiotami a ich własnościami oraz między przedmiotami a innymi przedmiotami mogą zostać użyte do wyjaśnienia wszystkiego, co istnieje; model zwrócony ku przedmiotom kryje wiele możliwości dla rozmaitych dziedzin wiedzy, zwłaszcza dla humanistyki⁴¹. Główny problem fenomenologii polega na tym, że człowiek i świat stanowią jedynie dwa bieguny tej filozofii i oba muszą uczestniczyć w każdej sytuacji, o jakiej w ogóle da się mówić. Co więcej, nie dopuszcza ona relacji między przedmiotami⁴².

Według koncepcji Harmana cały świat składa się z przedmiotów, które są rozszczerzone na przedmioty zmysłowe oraz rzeczywiste (i posiadające takie właściwości). Filozof podkreśla skończoność każdej rzeczy i zniekształcenia, jakie wprowadza każda relacja. Przedmioty zmysłowe są w stanie wchodzić w kontakt z innymi przedmiotami, natomiast rzeczywiste „wycofują się” z relacji⁴³. W centrum zainteresowań filozofii Harmana znajdują się przedmioty, które są tym, co wchodzi w relacje w pierwszej kolejności. Przedmioty wchodzi w relacje, a także się z nich wycofują. Obiekty są zbudowane z komponentów, ale przekraczają te składniki. Rzeczy istnieją nie w stosunkach, lecz w pewnego rodzaju próżni, z której tylko częściowo wchodzi w relację. To pokazuje, że przedmioty wycofują się nie tylko od siebie nawzajem, ale także od siebie samych⁴⁴.

³⁹ Ibidem, s. 215–216.

⁴⁰ Por. M. Rychter, *Poczwórny Harman* (posłowie tłumacza), [w:] G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, op. cit., s. 225.

⁴¹ Por. idem, *Towards Speculative...*, op. cit., s. 133.

⁴² Ibidem, s. 150–155.

⁴³ O pojęciu „wycofania” por. A. Philippopoulos-Mihalopoulos, *Lively Agency: Law and Life in the Anthropocene*, [w:] *Animals, Biopolitics, Law: Lively Legalities*, ed. I. Braverman, New York 2016, s. 197–201. Por. także: T. Sparrow, *The End of Phenomenology. Metaphysics and the New Realism*, Edinburgh 2014, s. 8, 83.

⁴⁴ Por. A. Philippopoulos-Mihalopoulos, op. cit., s. 198.

Ontologia zorientowana obiektowo utrzymuje, że obiekty są niezależne nie tylko od innych obiektów, ale także od cech, które są animowane w każdej konkretnej czasoprzestrzennej lokalizacji. W związku z tym obiekty nie mogą zostać wy-czerpane przez ich relacje z ludźmi lub innymi obiektami w teorii lub praktyce, co oznacza, że rzeczywistość przedmiotów jest zawsze obecna⁴⁵. Zatrzymanie przez przedmiot rzeczywistości przekraczającej jakąkolwiek relację jest znane jako wycofanie. Filozofia zwrócona ku przedmiotom podejmuje się również ponownego przemyślenia koncepcji przyczynowości. Harman tworzy koncepcję przyczynowości zastępczej, zgodnie z którą przedmioty mogą komunikować się ze sobą, tłumacząc sobie siebie nawzajem dzięki wykorzystaniu zmysłowych metafor.

Harman twierdzi, że gdy przedmioty stanowią sumę mereologiczną, tworzą nowe przedmioty (nowe substancje). Jego zdaniem substancja nie musi być uznana za byt wieczny, bowiem powstają one i rozpadają się⁴⁶. Harman proponuje koncepcję substancji, które są nieredukowalne zarówno do części materialnych, jak i ludzkiej percepcji i przekraczają wszelkie związki, do których mogą wejść, nie będąc ostatecznymi kawałkami drobnej materii⁴⁷. Dla filozofa przedmiot jako substancja jest niezgłębiany i niedostępny nie tylko w odniesieniu do ludzkiego poznania, ale również dla innych przedmiotów, co prowadzi do poglądu bliskiego okazjonalizmowi. Według niego dwa przedmioty nigdy nie wchodzą w bezpośrednią interakcję, a jedynie zmysłowe odpowiedniki substancji pozwalają na interakcję pozorną (buforową)⁴⁸. Levi Bryant twierdzi, że substancja nie jest czymś innym niż jej endo-relacyjne różnice, ale raczej szczególnym stanem osiągniętym przez różnicę. Ograniczeniem jest to, że wytrzymałość substancji nie musi być większa niż najmniejsza możliwa jednostka czasu⁴⁹. Jego zdaniem koncepcja substancji została opracowana, aby odpowiedzieć na problem tożsamości przedmiotów, które zmieniają się w czasie. Na poziomie zwykłego doświadczenia można zaobserwować, że obiekty utrzymują się przez pewien czas, niemniej jednak ulegają zmianom na poziomie jakości. W związku z tym pojawia się pytanie, jak uwzględnić trwałość obiektu pomimo faktu, że on się zmienia. Odpowiedzią jest pojęcie substancji: zmiana nie podlega substancji, lecz jej jakość. Określone przedmioty tkwią w substancji lub należą do niej, ale nie tworzą substancji. Substancja jest tym, co utrzymuje się przez cały czas⁵⁰.

⁴⁵ Por. G. Harman, *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Chicago 2002, s. 1.

⁴⁶ O koncepcji „substancji” por. L. Bryant, *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, Melbourne 2015, s. 41, 45, 271 i passim. Por. także: B. Latour, G. Harman, P. Erdélyi, *The Prince and the Wolf: Latour and Harman at the LSE*, Winchester 2011, s. 27–29, 60–63 i passim.

⁴⁷ Por. G. Harman, *Tool-Being...*, op. cit., s. 2.

⁴⁸ Por. idem, *Traktat...*, op. cit., s. 215–216.

⁴⁹ Por. L. Bryant, *The Speculative Turn...*, op. cit., s. 271.

⁵⁰ Ibidem.

Jednym z twierdzeń realizmu spekulatywnego jest możliwość dotarcia przez człowieka do bytu samego w sobie. Istotą realizmu spekulatywnego, jak pisze Harman, jest założenie, że byt wypowiedzany jest przez myśl, która nie boi się wejść w konflikt ze zdrowym rozsądkiem doświadczenia potocznego (stąd nazywa się spekulatywny), ale w myśleniu wymyka się myśli. Realizm spekulatywny nie jest realizmem naiwnym: rzeczy nie istnieją w takiej postaci, w jakiej jawią się w doświadczeniu zmysłowym, ale realizmem doświadczającym procesu stawania się bytu, tj. procesu wyłaniania się aktualności z wirtualności⁵¹. Według Levi R. Bryanta ludzie stają się podmiotami i uczestniczą we wspólnocie przedmiotów. Ontologia realistów spekulatywnych doprowadza do idei „demokracji przedmiotów”. Jest to teza, która głosi, że wszystkie przedmioty istnieją tak samo, ale nie jednakowo⁵². Ontologia zwrócona ku przedmiotom (*object-oriented ontology*) utrzymuje, że przedmioty są autonomiczne nie tylko względem innych przedmiotów, ale także względem własności wywoływanych w czasie i przestrzeni⁵³. Definicja przedmiotów nie może zatem ograniczać się do możliwych relacji z podmiotami lub innymi przedmiotami, co oznacza, że rzeczywistość przedmiotów jest zawsze definiowana sytuacyjnie, aktualistycznie. Te same przedmioty w różnych sytuacjach mogą ujawniać różne niesprowadzalne do siebie własności, a owe własności pozostają w niekoniecznych i nienomatycznych relacjach z tym, co jest nazywane substancją⁵⁴.

Ray Brassier, Iain Hamilton Grant i Graham Harman przejawiają niechęć do czynienia podstawą filozofii korelacji człowiek – świat. Chociaż Brassier i Grant są zwolennikami realizmu, odrzucają „zwróconą ku przedmiotom” wersję Harmana. W wypadku Granta przyczyną jest jego podejście do przedmiotów, na co miała wpływ filozofia Schellinga i Deleuze’a⁵⁵. Wedle Granta byty jednostkowe powstają tylko wtedy, gdy głębsze, produktywne siły zostaną zablokowane przez określone przeszkody. Dynamizm w świecie rodzi się z bezkształtnej „produktywności”, a nie z poszczególnych przedmiotów. W przypadku Brassiera, który jest zwolennikiem scjentystycznego naturalizmu, przedmioty nie są autentycznymi postaciami w świecie, lecz pozostałościami „ludowej ontologii”, która postrzega świat wedle zdroworozsądkowych kategorii jako złożony z trwałych obiektów średniej wielkości⁵⁶. Wedle Brassiera i Meillassoux (choć z odmiennych powodów) świat może zostać ostatecznie zmatematyzowany, a zatem wedle Harmana do prawdy nie trzeba dochodzić okrężną drogą. Zdaniem filozofów rzeczywistość i wiedza są zasadniczo współmierne.

⁵¹ Ibidem, s. XVII.

⁵² Ibidem, s. XVII; idem, *The Democracy of Objects*, An Arbor 2011, s. 20.

⁵³ Idem, *The Speculative Turn...*, op. cit., s. XXIV.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Za: I. H. Grant, *Philosophies of Nature After Schelling*, London 2006.

⁵⁶ Za: R. Brassier, *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*, London 2007.

Podsumowanie

Wzrastająca rola zaawansowanych przedmiotów w życiu społecznym skłoniła filozofów do refleksji na temat tego, jak powinno się obecnie definiować pojęcia podmiotu i przedmiotu. Świat, który kształtowany jest przez wytwory *cyber-poiesis*, powoduje bowiem zmiany w myśleniu o człowieku i przedmiotach. W posthumanizmie (w przeciwieństwie do humanizmu) człowiek nie znajduje się w centralnym miejscu pośród bytów. Na kryzys wyjątkowości człowieka (zarówno na poziomie fizycznym, jak i mentalnym) wpływa według filozofów postęp technologiczny, powodujący zatracie granic między naturą i kulturą. Humanizm ulega zatem krytyce za swój antropocentryzm i stosunek do natury (człowiek znajdujący się na pozycji uprzywilejowanej w stosunku do innych gatunków). Transhumanizm pokłada nadzieję w możliwości przekroczenia ludzkich ograniczeń dzięki postępowi naukowemu i technologicznemu. Dla transhumanistów człowiek stanowi fazę przejściową pomiędzy człowiekiem współczesnym a post-człowiekiem, który ma powstać dzięki połączeniu ciała ludzkiego z maszyną. Realizm spekulatywny stara się ukazać spekulatywną rzeczywistość przedmiotów. Człowiek w ujęciu tej filozofii nie stanowi wyróżnionego bytu w stosunku do innych przedmiotów, które charakteryzują się wysoką złożonością. Podstawowymi założeniami filozofii zorientowanej na przedmiot są: krytyka antropocentryzmu, krytyka korelacionizmu, podkreślenie skończoności każdej rzeczy oraz wycofanie. Według wspomnianych ruchów ideowych człowiek nie znajduje się już na pozycji uprzywilejowanej, a jego możliwości zostają poszerzone dzięki wykorzystywanej przez niego technologii.

CHANGES ASSOCIATED WITH UNDERSTANDING THE CONCEPT OF SUBJECT AND OBJECT IN TERMS OF POSTHUMANISM, TRANSHUMANISM AND OBJECT-ORIENTED PHILOSOPHY

ABSTRACT

The aim of the article is to present the position of selected contemporary philosophical trends towards the need to redefine the concepts of subject and object and the relationship between them, caused by scientific and technological progress and showing the influence of the technical environment on the emergence of new ideological movements. In the further part of the article, concepts such as posthumanism and post-social relations, transhumanism, object-oriented philosophy and speculative realism will be discussed. The article is an overview and based on available national and foreign literature.

KEYWORDS

posthumanism, transhumanism, object oriented philosophy, speculative realism

BIBLIOGRAFIA

1. Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, tłum. D. Gromska, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, t. 5, Warszawa 2000, s. 197, 109.
2. Bakke M., *Bio-transfiguracje. sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2012.
3. Bakke M., *Posthumanizm: człowiek w świecie większym niż ludzki*, [w:] *Człowiek wobec natury — humanizm wobec nauk przyrodniczych*, red. J. Sokolski, Warszawa 2010.
4. Bobryk J., *Personifikacja automatów – automatyzacja osób. Od cognitive science do trans-humanizmu*, „Ethos” 2015, nr 3 (111), s. 42–56.
5. Bortkiewicz P. TChr, *Religia i Bóg w świecie transhumanizmu*, „Ethos” 2015, nr 3 (111), s. 114–127.
6. Braidotti R., *Posthuman*, Cambridge 2013.
7. Bryant L., *Correlationism – An Extract from The Meillassoux Dictionary*, Edinburgh University Press. Blog, 2014, [online] <https://bit.ly/2rvhKXN> [dostęp: 18.12.2017].
8. Bryant L., *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, Melbourne 2015.
9. Czarniawska B., *Zarządzanie humanistyczne czy zarządzanie ludzkie*, [w:] *Zarządzanie humanistyczne*, red. B. Nierenberg, Ł. Sułkowski, R. Batko, Kraków 2015, s. 18–19.
10. Dolphijn R., van der Tuin I., *Interview with Quentin Meillassoux*, [w:] *New Materialism: Interviews & Cartographies*, Open Humanities Press, 2012, s. 71–83.
11. Ferrando F., *Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, and New Materialisms Differences and Relations*, “An International Journal in Philosophy, Religion, Politics, and the Arts”, Vol. 8, No. 2, s. 26.
12. Gratton P., *Speculative Realism: Problems and Prospects*, London 2014.
13. Haraway D. J., *A Cyborg Manifesto*, [online] <https://bit.ly/2G92Xfs> [dostęp: 7.05.2018].
14. Harman G., *Bells and Whistles: More Speculative Realism*, Winchester 2013.
15. Harman G., *Object-oriented Ontology: A New Theory of Everything*, London 2018.
16. Harman G., *Quentin Meillassoux. Philosophy in the Making*, Edinburgh 2011.
17. Harman G., *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Chicago 2002.
18. Harman G., *Towards Speculative Realism: Essays and Lectures*, Winchester 2010.
19. Harman G., *Traktat o przedmiotach*, tłum. i posł. M. Rychter, przedm. do pol. wyd. S. Wróbel, Warszawa 2013.
20. Hayles N. K., *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, University of Chicago Press 2010.
21. Herbrechter S., *Posthumanism. A Critical Analysis*, London 2013.
22. Knorr Cetina K., *Post-humanist Challenges to the Human and Social Sciences*, [w:] P. Gagliardi, B. Czarniawska, *Management Education and Humanities*, Chentelham 2006, s. 233–245.
23. Krzysztofek K., *Człowiek – społeczeństwo – technologie*, „Ethos” 2015, nr 3 (111).
24. Latour B., Harman G., Erdélyi P., *The Prince and the Wolf: Latour and Harman at the LSE*, Winchester 2011.
25. Latour B., *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, wstęp K. Arbiszewski, tłum. A. Derra, K. Arbiszewski, Kraków 2010.
26. Majewski P., *Miedzy zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*, Wrocław 2007, s. 213.
27. Meillassoux Q., *After Finitude: An Essay on the Necessity on Contingency*, trans. R. Brassier, London 2008, s. 5 i passim.
28. More M., *Transhumanism. Towards a Futurist Philosophy*, [online] <https://bit.ly/2OoNKYi> [dostęp: 20.07.2018].

29. Philippopoulos-Mihalopoulos A., *Lively Agency: Law and Life in the Anthropocene*, [w:] *Animals, Biopolitics, Law: Lively Legalities*, ed. I. Braverman, New York 2016, s. 197–201.
30. Poczubut R., *Transhumanizm a kognitywistyka*, „Ethos” 2015, nr 3 (111), s. 233–251.
31. R. Braidotti, *Posthuman Critical Theory*, „Journal of Posthuman Studies” 2017, Vol. 1, No. 1, s. 9–25.
32. Sparrow T., *The End of Phenomenology. Metaphysics and the New Realism*, Edinburgh 2014.
33. Taminiaux J., *Poiesis and Praxis in Fundamental Ontology*, „Research in Phenomenology” 1987, Vol. 17.
34. “The Transhumanist Declaration”, World Transhumanist Association, [online] <http://bit.ly/2Elp2wi> [dostęp: 15.01.2018].
35. Todorov T., *Imperfect Garden. The Legacy of Humanism*, Princeton 2002.

BŁAŻEJ SZYMANKIEWICZ

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Zakład Semiotyki Literatury
E-MAIL: SZYMANKIEWICZBLAZEJ@GMAIL.COM

Eros i Tanatos, Kierkegaard i Jaspers. Choroba na śmierć w *Zabliźnionych sercach* Maxa Blechera i *Sanatorium pod klepsydrą* Brunona Schulza

STRESZCZENIE

W tekście omawiam problematykę dzieł Brunona Schulza i Maxa Blechera (odkrywanego w Polsce rumuńsko-żydowskiego pisarza). Książki wymienione w tytule ukazały się w 1937 roku i można je zaliczyć do kręgu „literatury sanatoryjnej”. Powieść Blechera prezentuje pewne strategie radzenia sobie ze śmiertelną chorobą i skończonością ludzkiego istnienia oraz związanym z nimi wyalienowaniem. Analizuję także podobne wątki w twórczości Schulza (choroba Ojca, motywy tanatyczne, erotyczne, temporalne). Obaj pisarze zdają się twierdzić, że śmierci oraz choroby jako sytuacji granicznych nie sposób poznać i opisać w kategoriach zrozumiałych/dostępnych dla ludzkiego języka, przynależą one bowiem do sfery „niehumanicznego”, będąc jednocześnie czymś arcyhumanicznym. Odwołuję się do myśli takich badaczy, jak Paul Ricœur, Susan Sontag, Jerzy Franczak, Czesława Piecuch, a także do filozofii Sørensa Kierkegarda i Karla Jaspersa.

SŁOWA KLUCZOWE

Bruno Schulz, Max Blecher, ironia, choroba, sytuacja graniczna

Susan Sontag w słynnym tekście *Choroba jako metafora* pisze: „Gorączkę towarzyszącą gruźlicy traktowano jako znak żaru wewnętrznego: gruźlik to ktoś «trawiony» ogniem, który prowadzi do rozpadu ciała. Wykorzystanie gruźlicy jako metafory miłości – obraz «choroby miłosnej», namiętności, która «trawi» – na długo wyprzedza narodziny romantyzmu”¹. Znamy to oczywiście z *Czarodziejskiej góry*, ale w ten nurt literatury miłosno-sanatoryjnej² wpisują się także *Zabliźnione serca*. Miłość i śmierć, seks i choroba przewijają się nieustannie w całym pisarstwie Maxa Blechera. Dlatego też drugą powieść w dorobku rumuńskiego pisarza określa się niekiedy jako „miniaturę” dzieła Tomasza Manna. Paul Ricœur tak pisał o *Czarodziejskiej górze*:

W Berghofie zmysłowość oraz gnienie idą w parze. Miłość i śmierć łączy tajemny pakt. Jest to również, a może przede wszystkim, magia miejsca poza czasem i przestrzenią. Namiętność Hansa Castorpa w stosunku do Mme Chauchat jest całkowicie zdominowana poprzez owo stopienie się pociągu seksualnego oraz fascynacji rozkładem i śmiercią. [...] *Czarodziejska góra* nie jest zatem wyłącznie opowieścią o czasie. Problem polega raczej na tym, aby wiedzieć, jak jedna i ta sama powieść może być jednocześnie *powieścią o czasie* i *powieścią o śmiertelnej chorobie*. Dekompozycja czasu powinna być interpretowana jako wyłączny przywilej świata choroby czy też ta ostatnia stanowi rodzaj sytuacji granicznej dla niezwykłego doświadczenia czasu? Zgodnie z pierwszą hipotezą, *Czarodziejska góra* jest powieścią o chorobie; zgodnie z drugą – powieść o chorobie to przede wszystkim *Zeitroman*³.

Zabliźnione serca mogą być traktowane w podobnych kategoriach, jednakże Chronos pełni tutaj zapewne mniej istotną rolę niż Eros i Tanatos. Niewątpliwie jest to jednak w głównej mierze opowieść o „sytuacji granicznej”, o której wspomina Ricœur – to termin zapożyczony z filozofii Jaspersa, która stanowi jeden z głównych kluczy interpretacyjnych pisarstwa Blechera. Kiedy spojrzymy

¹ S. Sontag, *Choroba jako metafora [fragmenty]*, tłum. J. Anders, [w:] *Antropologia ciała: zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik et al., wstęp i red. M. Szpakowska, Warszawa 2008, s. 212.

² Zjawisko „literatury sanatoryjnej” jest oczywiście bardzo szerokie i domagałoby się opracowania w osobnym studium. Należy jednak wspomnieć o istotnym wpływie Manna na literaturę Europy Środkowej, zwłaszcza krajów, w których edukacja późniejszych pisarzy wychowanych w rodzinach mieszczańskich o żydowskich korzeniach zapewniała im bardzo dobrą znajomość języka niemieckiego. Max Blecher był w tym przypadku swego rodzaju wyjątkiem, ponieważ jako rumuński Żyd wykształcony we Francji inspirował się przede wszystkim kulturą francuską. Innym przykładem „literatury sanatoryjnej” może być *Szpital Czerwonego Krzyża* Michała Choromańskiego. O literaturze sanatoryjnej międzywojnia (między innymi o przypadkach Schulza i Blechera) pisze niemiecki sławista Jens Herlth w artykule *Słodko-gorzkie heterotopie. Bruno Schulz i „tekst sanatoryjny” w europejskiej literaturze okresu międzywojennego*, „Wielogłos” 2013, nr 2 (16), s. 25–36.

³ P. Ricœur, *Fikcyjne doświadczenia czasowe. Czarodziejska góra*, [w:] idem, *Czas i opowieść*, t. 2: *Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*, tłum. J. Jakubowski, Kraków 2008, s. 187.

na twórczość Schulza, wydaje się, że czasowość ma w niej większe znaczenie, przynajmniej w kontekście tytułowego opowiadania drugiego zbioru. Jednak gdy weźmie się pod uwagę nieco szerszy wycinek, kilka opowiadań z *Sanatorium...*, mamy do czynienia z wyeksponowaniem tematyki pokrewnej Blecherowi⁴.

Sanatorium pod klepsydrą jest, w moim przekonaniu, książką posiadającą ogromny potencjał interpretacyjny: to zbiór z pewnością silnie naznaczony filozofią egzystencji⁵. Zawarte w nim miniatury *Edzio*, *Dodo*, *Emeryt*, *Samotność* oraz opowiadanie tytułowe prezentują bohaterów niepełnosprawnych, obłąkanych, starych, dotkniętych alienacją, zniedołężnieniem, chorobą. Funkcjonują oni „na marginesie małej społeczności, poza tworzoną przezeń rzeczywistością, wyrzuceni poza główny nurt czasu”⁶. Są niejako skazani na wewnętrzne rozdarcie, a ich kondycję określa niezakorzenie w bycie, Heideggerowskie *nicht zu Hause sein*, a także problemy tożsamościowe. Schulz podkreśla to rozchwianie tożsamości poprzez wymowną metaforę lustra, które nie odbija postaci i spojrzenia⁷.

Stałem przed lustrem, aby zawiązać krawat, ale powierzchnia jego, jak zwierciadło sferyczne, zataiła gdzieś w głębi mój obraz, wirując mętną tonią. Nadaremnie regulowałem oddalenie, podchodząc, cofając się – ze srebrnej płynnej mgły nie chciało wyłonić się żadne odbicie⁸.

Jak wyglądam? Czasem widzę się w lustrze. Rzecz dziwna, śmieszna i bolesna! Wstyd wyznać. Nie widzę się nigdy *en face*, twarzą w twarz. Ale trochę głębiej, trochę dalej stoję tam w głębi lustra nieco z boku, nieco profilem, stoję zamyślony i patrzę w bok. Stoję tam nieruchomo, patrząc w bok, nieco w tył za siebie. Nasze spojrzenia przestały się spotykać⁹.

⁴ O filozoficzno-literackich powinowactwach Schulza i Blechera piszę szerzej w artykule *Mitomani (nie)rzeczywistości. Bruno Schulz i Max Blecher – próba porównania*, „Schulz/Forum” 2017, nr 8.

⁵ Zwraca na to uwagę M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012.

⁶ J. Franczak, *Poszukiwanie realności: światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007, s. 441. Sytuacja egzystencjalna bohaterów owych utworów odnosi się do egzystencji samego Schulza, który pisał w liście do Witkacego: „W jakiś sposób «historie» te są prawdziwe, reprezentują moją manierę życia, mój los szczególnie. Dominantą tego losu jest głęboka samotność, odcięcie od spraw codziennego życia. Samotność jest tym odczynnikiem, doprowadzającym rzeczywistość do fermentacji, do strącenia osadu figur i kolorów” (B. Schulz, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Kraków 1975, s. 65, dalej: KL).

⁷ Na ten temat zob. hasło „Ja” w *Słowniku schulzowskim*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 160–166. Lustro to oczywiście także trop Lacanowski, który naprowadza nas na pewne związki Schulza z surrealizmem.

⁸ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Kraków 1957, s. 234. Dalsze cytaty z tego wydania oznaczam odpowiednio jako SC oraz SPK.

⁹ SPK, s. 279.

O wykorzenieniu, szaleństwie i kwestionowaniu „bycia we własnym domu” mówi nam egzystencjalna sytuacja Doda i wuja Hieronima:

Wuj Hieronim i Dodo żyli w tym ciasnym mieszkaniu niejako mimo siebie, w dwóch różnych dymensjach, które się krzyżowały, nie tangując się wcale. Oczy ich, gdy spotkały się ze sobą, szły dalej, poza siebie, jak u zwierząt dwu różnych i dalekich gatunków, które nie dostrzegają się wcale, niezdolne zatrzymać obcego obrazu, lecącego na wskroś przez świadomość, która nie może go w sobie zrealizować. Nigdy nie mówili do siebie. Gdy zasiadano do stołu, ciotka Retrycja, siedząc między mężem a synem, stanowiła granicę dwóch światów, istmus między dwoma morzami obłądu¹⁰.

Z kolei o nieustannym napięciu erotycznym towarzyszącym kalektwu i chorobie zaświadcza Edzio, który nocami wymyka się pod okna Adeli i jest na tyle zdeterminowany, by ją podglądać, że „jak wielki biały pies zbliża się w czworonożnych przysiadach”¹¹, pełźnie bez kul, które jego matka chowa na noc do szafy.

Z pewnością tym, co łączy Schulza i Blechera, jest pisanie emotywnie – ciągle odnoszenie swojej twórczości do własnej egzystencji, autobiografizm i autotematyzm. U Schulza widać to nie tylko w prozie, ale także w esejach krytycznych czy polemikach, w których imputuje autorom swoje własne poglądy. Istotnie, autor *Wiosny* musiał swoje życie „użytkować twórczo”, podobnie jak czynił to śmiertelnie i obłożnie chory Blecher. Michał Paweł Markowski nazywa Schulza człowiekiem, „który żył nieustannie na granicy własnego chaosu, pod groźbą ciągłego rozpadu”¹², nawiązując do jego korespondencji z Romaną Halpern: „Pisarz (przynajmniej w moim rodzaju) to najnędniesze stworzenie na ziemi. Musi nieustannie kłamać, musi przekonywająco przedstawić jako zniszczone i realne, co jest w nim naprawdę w nędznym rozpadzie i chaosie”¹³. Wydaje mi się, iż masochizm Schulza nie dotyczył jedynie sfery seksualnej. Samo pisanie także mogło być dla niego cierpieniem, na co zwrócił uwagę Józef Olejniczak:

Schulz niemal zawsze podkreśla w nich [listach] ogromny, cielesny [...] wysiłek, związany z czynnością pisania oraz niezadowolenie z własnych „gotowych” tekstów, graniczące z także nieomal cielesnym cierpieniem. Sprawia to wrażenie, że wszystko, co jest związane z pisaniem i tekstem, stanowi źródło psychicznej depresji oraz somatycznego cierpienia; [...] Lektura listów Schulza zadreżcza czytelnika, pod tym względem *Księga listów* podobna jest do *Dziennika* Lechonia. Oba te teksty są świadectwem twórczej udręki i pasji jednocześnie. Obydwa są tekstami cierpienia i samotności, rozumianych także w kategoriach literackiej komunikacji. [...] Są to „teksty udręki”, których lektura staje się „udręką tekstu”¹⁴.

¹⁰ SPK, s. 254.

¹¹ SPK, s. 262.

¹² Chciałoby się dodać: podobnie jak całe środkowoeuropejskie narody. Zob. M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość...*, op. cit., s. 165.

¹³ KL, s. 80.

¹⁴ J. Olejniczak, *Udręka tekstu – tekst udręki*, [w:] *W ułamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003,

Samoudręczanie się i dążność do (samo)zagłady to ciekawy trop w biografii i twórczości Schulza, który poświadczył już Witold Gombrowicz: „Bruno był człowiekiem, który wypierał siebie. Ja byłem człowiekiem, który siebie szukał. On chciał zagłady. Ja chciałem urzeczywistnienia. On urodził się na niewolnika. Ja urodziłem się na pana. On chciał poniżenia”¹⁵. U Blechera i Schulza *libido* i *destruo*, by odwołać się do nomenklatury Freudowskiej, egzystują w ciągłym napięciu, dialektycznym starciu. Choć może się wydawać, że Eros posiada przewagę w prozie Blechera (który był zdecydowanie bardziej odważny w opisywaniu aktów seksualnych niż nieśmiały Drohobyczanin), to jednak znajdziemy podobne przesłanki także u Schulza. W tytułowym opowiadaniu *Sanatorium...* oprócz czasu, choroby i umierania istotną rolę odgrywa także wątek erotyczny: spotkanie z pokojówką, jej podglądanie, odbiór paczki (w której miała się znajdować „przesyłka pornograficzna”)¹⁶. Ponadto, na co zwraca uwagę Tomasz Olchanowski, Józefa z mocy Tanatosa ratuje Eros (scena „flirtowania” z kelnerem w sanatoryjnej restauracji), chroniąc jego ego przed rozpadem¹⁷.

Punktem wyjścia dla egzystencjalnych rozważań Blechera jest filozofia Sørensa Kierkegaarda. Również u Schulza znajdziemy wątki, które mogą zostać skojarzone z myślą duńskiego filozofa: to między innymi modernistyczne pragnienie powtórzenia (dzieciństwa i „genialnej epoki”), o czym pisała Anna Czabanowska-Wróbel¹⁸. Tropem Kierkegaardowskim jest także Schulzowska zasada rzeczywistości jako „panmaskarady”, która staje się „metafizyczną koniecznością”¹⁹.

s. 77. Innym skojarzeniem, oprócz dziennika Lechonia, może być tutaj dziennik Sławomira Mrożka, który również stanowi świadectwo literackiej „samoudręki”.

¹⁵ W. Gombrowicz, *Dziennik III*, Kraków 1997, s. 11. Tezę o autodestrukcyjności Schulza forsował także A. Sandauer. Należy jednak przyjąć na tę koncepcję poprawkę, podobnie jak na świadectwa samego Schulza – mógł on przecież mistyfikować, egzagerować, stworzyć w listach pewną kreację egzaltowanego cierpiénika chorego na chroniczne depresje. O paradoksie twórcy-eskapisty pisał Stanisław Barańczak: „«Zdobywczość» Gombrowicza w sprawach twórczości literackiej pozostawała w całkowitej zgodzie z jego życiem, z jego otwarciem demonstrowanym pościgiem za własną artystyczną «wybitnością». W Schulzu jest pod tym względem o wiele więcej ambiwalencji. Jego osobowość rozciąga się pomiędzy biegunem masochistycznego poniżenia samego siebie w obliczu świata a biegunem demiurgicznego narzucenia temu światu swojego twórczego «ja». I właśnie to, co po intymnej stronie osobowości skłania do lęku przed światem i biernego cierpienia, po stronie twórczej prowadzi do artystycznego podboju świata i radości jego aktywnego kształtowania”. S. Barańczak, *Twarz Brunona Schulza*, [w:] *Bruno Schulz. In Memoriam 1892–1992*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1992, s. 38.

¹⁶ SPK, s. 236; J. Franczak, op. cit., s. 436.

¹⁷ T. Olchanowski, *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*, Białystok 2001, s. 73.

¹⁸ A. Czabanowska-Wróbel, „Powtórne dzieciństwo” w prozie Schulza, [w:] *W ułamkach zwierciadła...*, op. cit., s. 124–125. Zob. S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Przedmowy*, tłum. i oprac. B. Świdorski, Warszawa 2000.

¹⁹ M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość...*, op. cit., s. 17.

Jednakże najważniejszą przesłanką, oprócz świata przybierającego „pewne kształty tylko dla pozoru, dla żartu, dla zabawy”²⁰, jest rzecz, o której Schulz pisze kilka zdań dalej: „aura jakiejś panironii”²¹. Wydaje mi się, że to właśnie te wykładnie autora *O pojęciu ironii (z nieustającym odniesieniem do Sokratesa)* mogą stanowić ważny, wspólny mianownik dla pisarstwa Blechera i Schulza.

Ironia oraz autoironia tworzą jeden ze składników „pisarstwa środkowo-europejskiego” oraz ważny element literackiego światopoglądu Schulza²². Poglądy Kierkegaarda mogą wpasować się w wyznaczniki „środkowoeuropejskości”: są antyhegłowskie, a przy tym odwołują się do ironiczności i afektywności²³.

Jeżeli Kierkegaard powiada, że „nic nie będzie w pełni gotowe”, to tym samym zaprzecza marzeniu o „równoczesności pewnej obecności”. Oczywiście w ten sposób wali się w gruzu Hegłowskie marzenie o systemie, u którego kresu następuje ostateczna epifania sensu. Ale w gruzu wali się jednocześnie coś jeszcze: możliwość ugruntowania tożsamości własnego Ja w chwili, która byłaby tylko obecnością²⁴.

„Ironista to wieczne ja, dla którego żadna rzeczywistość nie jest odpowiednia”, to nowoczesny Adam, który ludziom i ich sprawom pozwala defilować przed sobą niczym zwierzętom, których towarzystwa wcale nie pragnie (*O pojęciu ironii*). Życie poetycko: w tej formule zamyka się teatralna wizja świata. Ironista to widz, który powołuje do życia przedstawienia. I dlatego, powie Kierkegaard, „życie ironisty [...] traci jakąkolwiek ciągłość” i staje się jedynie „łańcuchem stanów afektywnych”²⁵.

„Łańcuch stanów afektywnych” kojarzy mi się z silnym odwoływaniem do afektów przez Schulza i Blechera. Stosunek obu pisarzy do rzeczywistości można określić mianem „ironicznego”: niektórzy badacze wywodzą ironię Schulzowską z ironii romantycznej, która „podkreśla dystans pisarza wobec świata, traktowanego jako splót sprzeczności i dysonansów”²⁶. Ironiczny (Kafkowski?) charakter istnienia Schulzowskiego świata potęguje potencjał interpretacyjny, egzegetyczny, prowokuje możliwość wielorakich odczytań. Wydaje się, że postawa Blechera

²⁰ KL, s. 64.

²¹ Ibidem.

²² O tropach środkowoeuropejskości w twórczości Schulza pisałem w artykule *Bruno Schulz – pisarz środkowoeuropejski?*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2016, nr 15.

²³ Gilles Deleuze pisał: „Afekty nie są uczuciami, lecz procesami, które nachodzą każdego, kto im się oddaje (i staje się kimś innym). Wielcy powieściopisarze angielscy i amerykańscy często piszą perceptami, a Kleist czy Kafka za pomocą afektów. Afekt, percept i koncept to trzy nierozłączne moce, które przechodzą od sztuki do filozofii i na odwrót”. Przywołanie nazwisk Kafki i Kleista naprowadza nas na wątek środkowoeuropejski i „afekt” jako jeden z wyznaczników pisarstwa Europy Środkowej. Cyt. za: M. P. Markowski, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 232.

²⁴ Ibidem s. 199.

²⁵ Ibidem, s. 191.

²⁶ W. Bolecki, hasło: „Ironia (1)”, [w:] *Słownik schulzowski*, op. cit., s. 156–157.

(którego stosunek do rzeczywistości może być uznany za mniej poważny, niż pisarz to sugeruje) również w pewnym sensie wyrasta z ironii romantycznej. Zapewne należałoby w tym przypadku mówić już o ironii „modernistycznej” – a jednym z jej przejawów może być egzaltacja, Blecherowska nadwrażliwość, którą pisarz eksponuje w swoich utworach aż do przesady. „Z powodzeniem można powiedzieć o ironii nowoczesnej, że jest tym, co demoniczne”²⁷ – twierdzi Markowski. I dodaje:

Wierząc w swą nieograniczoną wolność, [ironista] wplątuje się w kołowrót zmiennych nastrojów, z którego nie ma wyjścia. Choć może nie, wyjście istnieje, choć dla ironisty jedyną formą syntezy sprzeczności, jedyną ciągłością w świecie z gruntu nieciągłym może być tylko nuda. [...] Nuda, pisze Kierkegaard, to „negatywna synteza, wchłonięta przez świadomość, w której zamazują się sprzeczności”²⁸.

Wkraczamy zatem do tematyki nudy²⁹ – dla Schulza i Blechera, nowoczesnych ironistów, nuda powinna być „lekiem” na afekty i zmienne nastroje. Jednakże ci pisarze z nudą walczą, zwłaszcza Blecher, który niezwykle często podkreśla beżyteczność, banalność, sztuczność i teatralność świata³⁰, zwykłej rzeczywistości. Jego stosunek do realności jest, podobnie jak według Schulza u Kafki, „zdradliwy” i „pełen złej woli”. To strategia obnażania i kompromitacji zastanego świata. Wskazuje to na jeszcze silniejszą paradoksalność i ambiwalentność literackiego światopoglądu obu autorów. Zgodnie z literackim światopoglądem Blechera i Schulza ironia nie stanowi już tylko kategorii estetycznej czy retorycznej, lecz ontologiczną³¹.

²⁷ M. P. Markowski, *Anatomia ciekawości*, op. cit., s. 192.

²⁸ Ibidem.

²⁹ O nudzie w kontekście Schulza pisał Markowski w *Powszechnej rozwiązłości* (s. 72–76), przywołując słynną definicję nudy Ciorana. Według Markowskiego Schulz to pisarz „dwubiegunowy”: rozpięty pomiędzy biegunem nudy i ekstazy. W omówieniu Schulzowskiej ekstazy badacz przywołuje słowa Heideggera z *Bycia i czasu*, mianowicie twierdzenie, że ekstaza to podstawowa forma uczasowienia egzystencji. Myślę, że ową tezę o dwóch biegunach można by z powodzeniem dopasować do twórczości Blechera (nuda – sfera „zwykłej” rzeczywistości; ekstaza – zdarzenia, fenomeny w nierzeczywistości).

³⁰ „Emanuel uczestniczył w całej scenie z wyraźnym poczuciem, że nic nie dzieje się naprawdę. [...] Czy to byli prawdziwi ludzie? Czuł się, jakby uczestniczył w śmiesznie fałszywej i bezsensownej inscenizacji. Czy uda im się odegrać swój teatr z tą powagą aż do końca? [...] To, co miało się wydarzyć od tej pory, mogło być już tylko miękkie, wiotkie, jak w świecie zbudowanym ze szmat i waty” (M. Blecher, *Zabliżnione serca*, tłum. T. Klimkowski, Warszawa 2014, s. 68–69, dalej: ZS). „W jadalni elementy snu i rzeczywistości przenikały się do tego stopnia, że przez kilka sekund Emanuel czuł, iż jego świadomość zupełnie się rozpadła. Stała się niesamowicie przejrzysta, a przy tym strasznie ulotna i niepewna. Co się działo? [...] Co to wszystko znaczyło? Żył naprawdę? Śnił? W jakim świecie, w jakiej rzeczywistości działo się to wszystko?” (ZS, s. 50).

³¹ M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość...*, op. cit., s. 106.

Niewątpliwie jednym z fundamentalnych tematów prozy Schulza i Blechera jest umieranie, a także proces odchodzenia i zmagania z własną śmiertelnością. U Schulza to oczywiście rejestrowanie choroby, przemian i zniknięcia Jakuba (m.in. *Sanatorium pod klepsydrą*, *Ostatnia ucieczka ojca*). U Blechera śmierć i choroba przewijały się przez *Zdarzenia w bliskiej nierzeczywistości*, by w *Zabliźnionych sercach* stać się centralnym motywem powieści – Blecher opisuje umieranie książkowych pacjentów sanatorium, ale mierzy się także z własną śmiertelną chorobą (gruźlica kręgosłupa), pośrednio opisując ją poprzez postać głównego protagonisty, Emanuela. Ekstazyzm, tak ważna dla obu pisarzy, to manifestacja pragnienia transcendencji, wykroczenia „poza siebie”³² i odżegnania od siebie wizji nieuchronnej śmierci lub choroby. Schulza i Blechera frapują Jaspersowskie sytuacje graniczne, które – w moim przekonaniu – są fundamentem twórczości środkowoeuropejskich pisarzy nowoczesnych w ogóle³³. Filozofia Jaspersa, której echa odnajdziemy w utworach Blechera³⁴, wywodzi się w dużej mierze ze wspomnianej myśli Kierkegaardowskiej, na co zwraca uwagę Czesław Piecuch:

Sam Jaspers zaś niejednokrotnie powołuje się [...] na pojęcie egzystencji w ujęciu Kierkegaarda. Wpływ Kierkegaarda jest widoczny zarówno w samym rozumieniu egzystencji przez Jaspersa, jako subiektywności człowieka przeciwstawionej obiektywnemu światu, jak i w sposobie jej charakteryzowania, w sposobie opisu, który nazywa przekazem pośrednim [...], polegającym na myślowym okrążaniu pojęcia, jego przybliżaniu poprzez negację i sprzeczność, a więc wskazywaniu, że egzystencja nie jest tym ani tym... lub że: egzystencja jest tym i zarazem czymś przeciwnym; tym samym negacja i sprzeczność ukazują się jako metodologiczne narzędzia opisu egzystencji³⁵.

Obu pisarzy zajmuje kwestia radzenia sobie z problematyką umierania i każdy prezentuje swoiste strategie, postawy przyjmowane w obliczu śmierci. O ile u Schulza śmierć ojca stanowi coś w rodzaju wydarzenia w czasie „przyszłym dokonanym”, o tyle Blechera bardziej niż sama śmierć interesuje powolny proces pogłębiania się choroby. Rumuński pisarz ma tutaj niejako większe pole manewru, gdyż w *Zabliźnionych sercach* przedstawia sytuacje egzystencjalne wielu bohaterów naraz: z jednej strony są one jednakowe, dotyczą oczekiwania na śmierć, z drugiej każda postać obiera (mniej lub bardziej świadomie) inną „strategię”: szaleństwo i apatię (Isa), czarny humor i pozorny dystans (Quitonce), miłość i seks (Emanuel, Solange), *etc.* Dla Schulza główną strategią i zarazem

³² To kolejny motyw związany z francuskim surrealizmem, a konkretnie z pojęciem „literatury transgresji” Georges’a Bataille’a.

³³ Pisał o tym Henryk Bereza, podając Thomasa Bernharda jako przykład twórcy środkowoeuropejskiego, zob. H. Bereza, *Oksymoroniczność*, [w:] T. Bernhard, *Autobiografie*, tłum. S. Lisiecka, Kraków 1998.

³⁴ Zwraca na to uwagę R. Chojnacki w *Przedmowie* do ZS, s. 11.

³⁵ Cz. Piecuch, *Metafizyka egzystencjalna Karla Jaspersa*, Kraków 2011, s. 15.

„istotą życia” jest wędrówka form, panmaskarada, która pozwala na ojcowskie metamorfozy³⁶ – to jednak tylko środek zwodniczy i doraźny, podobnie jak oszukańczy, sanatoryjny czas. Może się wydawać, że najważniejsze świadectwo odchodzenia i choroby Jakuba stanowi opowiadanie tytułowe *Sanatorium...* oraz *Ostatnia ucieczka ojca*. Schulz serwuje jednak najważniejszy w tym wypadku *passus* już w *Sklepach cynamonowych*, a konkretnie w *Nawiedzeniu*, gdzie pisze o ojcu:

Wtedy już znikał niekiedy na wiele dni, podziewał się gdzieś w zapadłych zakamarkach mieszkania i nie można go było znaleźć. Stopniowo te zniknięcia przestały sprawiać na nas wrażenie, przywykliśmy do nich i kiedy po wielu dniach znów się pojawiał, o parę cali mniejszy i chudszy, nie zatrzymywało to na dłużej naszej uwagi. Przestaliśmy po prostu brać go w rachubę, tak bardzo oddalił się od wszystkiego, co ludzkie i co rzeczywiste. Węzeł po węźle odluźniał się od nas, punkt po punkcie gubił związki łączące go ze wspólnotą ludzką. To, co jeszcze z niego pozostało, to trochę cielesnej powłoki i ta garść bezsensownych dziwactw – mogły zniknąć pewnego dnia, tak samo nie zauważone, jak szara kupka śmieci, gromadząca się w kącie, którą Adela co dzień wynosiła na śmietnik³⁷.

Ojciec „przechodzi na stronę Nieludzkiego”³⁸, to znaczy przestaje brać udział w rzeczywistości, w sferze stosunków międzyludzkich. Jego egzystencja traci sens i staje się anty-humanistyczna. Blecher z kolei prezentuje swoich bohaterów u progu sytuacji, w której znalazł się Jakub: są oni umieszczeni w pewnym sensie pomiędzy „ludzką” a „nieludzką” rzeczywistością („Paradoks polegał na istnieniu, a jednak byciu «nie w pełni żywym»”³⁹) i panicznie bronią się, na wszelkie możliwe sposoby, przed całkowitym zdehumanizowaniem. Większość z nich symuluje „normalne” życie, egzystencję człowieka zdrowego, co prowadzi do masowego samoszustwa. Dla Schulza i Blechera ważnym elementem towarzyszącym „sprawom ostatecznym” jest groteskowość i czarny humor. Tomasz Bocheński pisze o sytuacji Jakuba: „Ojciec wpada w konwulsje śmiechu, bo przewiduje rozkosz własnego rozplynięcia się. Narrator, przedstawiając doznania ojca, posługuje się właściwymi dla opisu transgresji zwrotami pełnymi ambiwalencji: «z mieszaniną strachu

³⁶ „Redukcja ojca do postaci skorupiaka, przemiana jego ludzkiego ciała w organizm owadzi [...] to metaforyczny obraz rozpadu, zagrażającego bezustannie ludzkiej tożsamości. Przemiany ojca wpisują się ponadto w ideę kosmicznej panmaskarady, gdzie każda forma egzystencji jawi się jako chwilowy i przypadkowy kształt [...]. To fundamentalna, ontologiczna bezdomność: niepoznawalna esencja «wędruje» przez wielość ulotnych postaci, niczym ojciec [...] przemierzający kolejne formy istnienia. Dlatego jego śmierć nigdy nie jest definitywna” (J. Franczak, op. cit., s. 446).

³⁷ SC, s. 49.

³⁸ M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość...*, op. cit., s. 173.

³⁹ ZS, s. 55.

rozkosznego dreszczu»⁴⁰. Przypomina to przypadek Blecherowskiego kuracjusza Quitonce'a, który „umarł [...] zanosząc się od śmiechu. [...] Agonia była wybuchem wesołości, tak jak u innych była zazwyczaj pełna jęków i krzyków. Ale jak miał umrzeć Quitonce, [...] jeśli nie w groteskowych konwulsjach?”⁴¹.

Blechera, podobnie zresztą jak Schulza, nazwać można pisarzem „dwubiegowym”, ale w sensie filozofii Jaspersowskiej (*Existenzphilosophie*), dotyczącej mianowicie takiej egzystencji, która nie jest w stanie urzeczywistnić się w sferze poza czasem, ale i niepodobna zawrzeć ją do końca w samym czasie⁴².

Egzystencję i rozum umieszcza Jaspers u podstaw bytu ludzkiego, wskazując na ich szczególne powiązanie: mianowicie stanowią one dla niego „dwa wielkie bieguny naszego bytu”, tworząc jedność bytu i myślenia, co oznacza dla niego, że rzeczywistość egzystencji jest przekonywająca tylko jako prawda. Ale ich więź istnieje nie na zasadzie identyczności bytu i myślenia, ponieważ między nimi panuje dialektyczne napięcie, nie prowadząc ani do syntezy, ani do rozpadu⁴³.

W Schulzowskiej rzeczywistości sanatoryjnej „odrzućcie zasady tożsamości i niesprzeczności prowadzi do całkowitej względności zjawisk i rzeczy”⁴⁴, a podróże Józefa w głąb siebie oraz eskapady po labiryncie sanatorium mogą zostać zinterpretowane jako próba zrozumienia czy też wypracowania własnej tożsamości⁴⁵. Podobnie postępują Blecherowscy kuracjusze, którzy są zmuszeni do przemyślenia i nierzadko przebudowania swojego stosunku do rzeczywistości, do innych chorych i do samych siebie.

Ani skandaliczne cierpienie umierającej jednostki, ani skomplikowane uczucie straty z powodu śmierci bliskiej osoby nie znajdują konwencjonalnej formy wyrazu. Schulz dekonstruuje utrwalone sposoby mówienia o rzeczach ostatecznych nie tylko po to, by wywołać śmiech, ale również po to, by pokazać zasadniczą nieodpowiedniość wszelkich figur śmierci i umierania. Tak ustanawia analogię między nazywaniem i umieraniem. Zamknięcie skandalu śmierci w konwencjonalnym nazwaniu likwiduje skandal śmierci. Można nawet stwierdzić, że w nazywaniu śmierci zauważyć można wyrażenie, jak objawia się skutek nazywania – nazywać to zabijać tak jak

⁴⁰ T. Bocheński, *Schulz, czyli obrona własnej suwerenności, Sanatorium pod klepsydrą*, [w:] idem, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Kraków 2005, s. 161–162.

⁴¹ ZS, s. 117.

⁴² Cz. Piecuch, op. cit., s. 16.

⁴³ Ibidem, s. 19.

⁴⁴ J. Speina, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974, s. 18.

⁴⁵ T. Bocheński, op. cit., s. 200. Zwraca na to uwagę także J. Franczak: „W procesie poznawania sanatorium przez Józefa nakładają się na siebie próby zastosowania logicznych kategorii sprzeczności i tożsamości oraz zgoda na *status quo* sanatoryjnej rzeczywistości” (J. Franczak, op. cit., s. 434).

śmierć. Czarny humor służy Schulzowi do ukazania niewystarczalności wszelkich sposobów opisywania spraw ostatecznych i ujawnienia egzystencjalnego skandalu – Ojciec cierpi i umiera⁴⁶.

W przedstawieniu Sanatorium Schulz rozbudowuje znaną dobrze metaforę snu – śmierci. Sen oznacza w tym rozdziale i śmierć, i opóźnienie śmierci w sanatoryjnym świecie. Być może, z obrazu śpiących obok siebie Jakuba i Józefa, płynie sugestia, że „pojąć” śmierć możemy jedynie we śnie? Zgodnie zresztą z obecnym w kulturze europejskiej przekonaniem, że sen to mała śmierć⁴⁷.

W tym momencie powracamy do Kierkegaarda i koncepcji śmierci jako zjawiska „niepoznawalnego”, niepojętego (przynajmniej nie w zwykłych okolicznościach, w zwykłej rzeczywistości). Schulz, zgodnie z własną wykładnią z *Mityzacji rzeczywistości*, twierdzi, iż „nienazwane nie istnieje dla nas”⁴⁸, zatem śmierć jest czymś bezsensownym, czymś, co nie przynależy do Schulzowskiego świata, w którym rzeczy nie dochodzą do swego *definitivum*, formy nieustannie wędrują, a rzeczywistość jest sztuczna i fasadowa.

Obaj pisarze zdają się twierdzić, że śmierci jako zjawiska i sytuacji granicznej nie sposób poznać i opisać w kategoriach zrozumiałych i dostępnych dla ludzkiego języka, że śmierć przynależy do sfery „nie ludzkiego”, będąc jednocześnie czymś arcy ludzkim. Można jednak próbować śmierć ośwoić, poprzez problematyzowanie oraz przepracowywanie samego procesu umierania i choroby, co też obaj twórcy czynią na kartach swych książek.

EROS AND THANATOS, KIERKEGAARD AND JASPERS.

SICKNESS UNTO DEATH IN MAX BLECHER'S *SCARRED HEARTS* AND BRUNO SCHULZ'S *SANATORIUM UNDER THE SIGN OF THE HOURGLASS*

ABSTRACT

My article is an attempt to describe the problematic of Bruno Schulz's and Max Blecher's (a Jewish-Romanian writer) works; both novels, mentioned in the title, were published in 1937 and can be considered as the representation of "sanitarium literature". Blecher's novel presents certain strategies of dealing with a terminal illness and finitude of human existence. I'm also analyzing similar themes in the works of Schulz (Father's illness, thanatic, erotic and temporal motifs). Both writers seem to be saying that death and disease, as the limit situations, cannot be described in terms understandable/accessible to human language. I refer to the ideas of such scholars as Paul Ricœur, Susan Sontag, Jerzy Franczak, Czesława Piecuch, and to the philosophy of Søren Kierkegaard and Karl Jaspers.

⁴⁶ Ibidem, s. 170–171.

⁴⁷ Ibidem, s. 192.

⁴⁸ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 365.

KEYWORDS

Bruno Schulz, Max Blecher, irony, illness, limit situation

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODMIOTOWA

1. Blecher M., *Zabliźnione serca*, tłum. T. Klimkowski, Warszawa 2014.
2. Schulz B., *Księga Listów*, oprac. J. Ficowski, Kraków 1975.
3. Schulz B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989.
4. Schulz B., *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Kraków 1957.

LITERATURA PRZEDMIOTOWA

1. Barańczak S., *Twarz Brunona Schulza*, [w:] *Bruno Schulz. In Memoriam 1892–1992*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1992.
2. Bereza H., *Oksymoroniczność*, [w:] T. Bernhard, *Autobiografie*, tłum. S. Lisiecka, Kraków 1998.
3. Bocheński T., *Schulz, czyli obrona własnej suwerenności, Sanatorium pod klepsydrą*, [w:] idem, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Kraków 2005.
4. Chojnacki R., *Przedmowa*, [w:] M. Blecher, *Zabliźnione serca*, tłum. T. Klimkowski, Warszawa 2014.
5. Czabanowska-Wróbel A., „Powtórne dzieciństwo” w prozie Schulza, [w:] *W ułamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003.
6. Franczak J., *Poszukiwanie realności: światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007.
7. Gombrowicz W., *Dziennik III*, Kraków 1997.
8. Herlth, J., *Słodko-gorzkie heterotopie. Bruno Schulz i „tekst sanatoryjny” w europejskiej literaturze okresu międzywojennego*, „Wielogłos” 2013, nr 2 (16), s. 25–36.
9. Markowski M. P., *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999.
10. Markowski M. P., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
11. Markowski M. P., *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012.
12. Olchanowski T., *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*, Białystok 2001.
13. Olejniczak J., *Udręka tekstu – tekst udręki*, [w:] *W ułamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003.
14. Piecuch Cz., *Metafizyka egzystencjalna Karla Jaspersa*, Kraków 2011.
15. Ricœur P., *Fikcyjne doświadczenia czasowe. Czarodziejska góra*, [w:] idem, *Czas i opowieść*, t. 2: *Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*, tłum. J. Jakubowski, Kraków 2008.
16. *Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006.
17. Sontag S., *Choroba jako metafora [fragmenty]*, tłum. J. Anders, [w:] *Antropologia ciała: zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik et al., wstęp i red. M. Szpakowska, Warszawa 2008.

18. Speina J., *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974.
19. Szymankiewicz B., *Bruno Schulz – pisarz środkowoeuropejski?*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2016, nr 15.
20. Szymankiewicz B., *Mitomani (nie)rzeczywistości. Bruno Schulz i Max Blecher – próba porównania*, „Schulz/Forum” 2017, nr 8.

JUSTYNA LANGOWSKA

UNIwersytet Jagielloński
Wydział Studiów Międzynarodowych i Politycznych
Instytut Studiów Międzykulturowych
E-MAIL: JUSTYNA.LANGOWSKA@DOCTORAL.UJ.EDU.PL

Dyplomacja kulturalna czy kulturowa – definiowanie kultury i jej roli na arenie międzynarodowej z perspektywy nauk humanistycznych

STRESZCZENIE

Dyplomacja kulturalna ma już ugruntowaną pozycję w dziedzinie promocji państw na arenie międzynarodowej. Zarówno pojęcie, jak i same działania ewoluowały na przestrzeni lat od sposobów prezentowania kultury i jej dziedzictwa do prób poznania kultury i jej twórców. Dlatego obecnie działania w ramach dyplomacji kulturalnej charakteryzują się podejmowaniem wymiaru bardziej kulturowego, rozwojowego, a nie kulturalnego. Definiowanie kultury ma kluczowe znaczenie dla obrania perspektywy kulturalnej bądź kulturowej w dyplomacji. Skłonienie się ku promocji państwa przez kulturę, nastawionej na interakcję i wzajemne rozumienie, zbliża nas do przededefiniowania pojęcia dyplomacji kulturalnej na kulturową.

SŁOWA KLUCZOWE

dyplomacja kulturalna, kultura, stosunki międzynarodowe, humanistyka

W coraz bardziej zglobalizowanym, współzależnym świecie, w którym rozprzestrzenianie się technologii komunikacji masowej zapewnia, że wszyscy mamy większy, szybszy i łatwiejszy dostęp do ludzi reprezentujących różne kultury niż kiedykolwiek wcześniej – dyplomacja kulturalna ma kluczowe znaczenie

dla wspierania pokoju i stabilności na całym świecie. Dyplomacja kulturalna, gdy jest dobrze rozumiana i umiejętnie stosowana, posiada wyjątkową zdolność do wpływania poprzez swoje działania na światową opinię publiczną, a także na światopogląd jednostek, społeczności, kultur i narodów.

Dyplomacja kulturalna nie jest już spychana na peryferia relacji międzynarodowych, lecz stała się żywą i innowacyjną dziedziną badań, której udało się pozostać samodzielną zarówno w teorii, jak i w praktyce. Choć termin „dyplomacja kulturalna” zdefiniowano dopiero niedawno, dowód na jej istnienie można zaobserwować już w odległej przeszłości, sięgającej wiele wieków wstecz. Odkrywczy, podróżnicy, handlowcy, nauczyciele i artyści mogą być pierwowzorami nieformalnych ambasadorów lub wczesnych dyplomatów.

Każda osoba, która wchodzi w interakcje z przedstawicielami innych kultur (w przeszłości lub obecnie), realizuje określoną formę wymiany kulturowej w takich dziedzinach, jak: sztuka, sport, literatura, muzyka, nauka, biznes i gospodarka oraz polityka. Poprzez interakcję reprezentantów narodów i kultur dochodzi do wymiany i poznania elementów kultury takich jak język, religia, idee, sztuka i struktury społeczne, a nawet to, jak tworzymy relacje z innymi kulturami. Wzajemne poznanie ułatwia realizację tej wymiany. Budowanie relacji między kulturami należy do działań dokonywanych nie tylko przez jednostki oraz grupy społeczne, lecz także przez organy reprezentujące państwo, rząd, dyplomatów, polityków.

Swój sukces dyplomacja kulturalna zawdzięcza pozytywnemu lub chociażby neutralnemu stosunkowi do innych kultur. Poznanie „innego” budzi ciekawość, która jest jedną z cech charakterystycznych człowieka. Stwarza ona dobry grunt do dialogu, poznania się, czego najlepszym rezultatem może być zrozumienie się dwóch różnych grup, reprezentantów państw czy regionów. Dyplomacja kulturalna jest narzędziem polityki zagranicznej państwa i łączy się z wieloma dziedzinami. Jej dobre wykorzystanie przynosi zysk w polityce, ekonomii, ma wpływ na to, jak dany kraj jest postrzegany czy też jak silna jest jego marka. Jest to tzw. *soft power*¹, przeciwstawiona sile militarnej, do której podejście zależy od preferencji czy tradycji danego państwa. Jednak przede wszystkim przedmiotem i podmiotem dyplomacji kulturalnej jest człowiek jako istota społeczna, a zatem celem dyplomacji kulturalnej staje się pokazanie nie tylko twórczości, lecz także wartości. To w tym miejscu nauki humanistyczne zyskują bezpośredni

¹ Joseph Nye jest twórcą terminu *soft power*, opisującego możliwość uzyskania przez kogoś tego, czego oczekuje, przy pomocy przyswojenia czy przyciągania. Definiując to pojęcie inaczej, należy stwierdzić, że jest to możliwość komunikacji, przekazywania za pośrednictwem kultury wartości i idei w przeciwieństwie do *hard power*, która używa środków militarnych. Nye twierdzi także, że jest to raczej możliwość osiągnięcia tego, co pożądane, a nie sama atrakcyjność, przymus czy pieniądze. Jest to rezultat atrakcyjności danej kultury, myśli politycznej i istoty polityki danego kraju. Na podstawie: J. Nye, *Soft power. Jak osiągnąć sukces w polityce światowej*, tłum. J. Zaborowski, Warszawa 2007, s. 11.

wpływ na kształtowanie światowej polityki i osiągają wymiar międzynarodowy. To w tym miejscu humanistyka styka się z pragmatyką, wartości kulturowe z interesami politycznymi.

Świat jest zróżnicowany kulturowo, zatem każde spotkanie na arenie międzynarodowej będzie też kontaktem międzykulturowym. Problemy wynikające z różnic kulturowych można przezwyciężyć przez odwołanie się do pewnych podstawowych, wspólnych wartości, podzielanych przez członków większości kultur. Oczywiście państwo będzie traktowało swoją kulturę i interesy jako wartości nadrzędne wobec sfery międzynarodowej. W konsekwencji również międzynarodowe stosunki kulturalne zyskują dwa aspekty. Z jednej strony kładzie się nacisk na przejawy konfliktów międzycywilizacyjnych, a z drugiej podkreśla się współpracę międzykulturową. Dyplomacja kulturalna wpisuje się raczej w tę drugą wizję, bazującą na interakcji i chęci wzajemnego zrozumienia. I właśnie ta chęć wzajemnego zrozumienia oraz rozwoju powoduje, że warto zastanowić się, na ile pojęcie dyplomacji kulturalnej można zastąpić dyplomacją kulturową.

Zarysowany problem jest charakterystyczny dla polskiej tradycji badań nad kulturą. W języku polskim znajdujemy dwa przymiotniki – kulturalny i kulturowy – często stosowane w naukach humanistycznych, jednak niosące inne znaczenie. Dla przykładu w języku angielskim wyrażenie *cultural diplomacy* nie przysparza takich problemów definicyjnych, gdyż w tym pojęciu zawarte są oba wymiary: kulturalny i kulturowy. W polskiej tradycji i języku przymiotnika „kulturalny” można użyć wobec osoby odznaczającej się kulturą osobistą, nienaganym sposobem bycia, a także wobec czegoś związanego z kulturą jako poziomem rozwoju społeczeństw, grup i jednostek w danej epoce, mając na myśli dorobek kulturalny². Znaczenie to bardziej odnosi się do wąskiego rozumienia kultury jako wiedzy o kulturze, teatrze, filmie. Przeciwnie, przymiotnik „kulturowy” związany jest z kulturą jako całokształtem dorobku duchowego i materialnego ludzkości. Ten wymiar bardziej jest związany z szerokim ujęciem kultury, dzięki czemu możliwe jest podejmowanie tematów tożsamości kulturowej, różnic kulturowych, dialogu międzykulturowego i innych³.

W dziedzinie dyplomacji w ramach wymiaru kulturalnego działania promocji kultury danego państwa skupiają się na organizacji wystaw i wydarzeń kulturalnych związanych z muzyką, teatrem i filmem. Jest to pokazanie, zaprezentowanie najważniejszych i najpiękniejszych elementów kultury państwa. Natomiast odwołanie się do wymiaru kulturowego wiąże się z podejmowaniem działań sprzyjających wymianie kulturowej, dialogowi, organizacji spotkań, warsztatów,

² Hasło: „kulturalny”, [w:] *Słownik języka polskiego*, [online] <https://sjp.pl/kulturalny> [dostęp: 3.04.2018].

³ Hasło: „kulturowy”, [w:] *Słownik języka polskiego*, [online] <https://sjp.pl/kulturowy> [dostęp: 3.04.2018].

wspólnych przedsięwzięć tak, aby ich uczestnicy mogli poznać się i wzajemnie zrozumieć. Takie podejście bliższe jest amerykańskiemu pojęciu *soft power*, które rozumie kulturę jako miękką siłę przyciągającą uwagę, zainteresowanie państw pozostających w relacjach międzynarodowych. Jednak takie definiowanie roli kultury zbliża ją bardzo do kwestii władzy i wpływów.

Na przestrzeni lat działania dyplomacji kulturalnej ewoluowały z wymiaru kulturalnego na kulturowy. Zmiana ta związana jest z panującymi trendami i modami związanymi z promocją państw, dialogiem międzynarodowym i międzykulturowym. Także obecnie realizowane są działania o bardziej kulturalnym wymiarze, jednak państwa oraz organizacje międzynarodowe (np. ONZ, UE) dużo częściej prowadzą działania zmierzające do wymiany kulturowej, takie jak seminaria, szkolenia, programy wymiany międzynarodowej, dialog międzykulturowy. Podobnie polska dyplomacja kulturalna coraz częściej tworzy programy wymiany kulturowej i dzięki nim promuje państwo poprzez kulturę. Wiele programów związanych jest z członkostwem w Unii Europejskiej oraz Radzie Europy, a główne interesy polityczne przekładają się na najważniejsze kierunki polskiej dyplomacji kulturalnej, czyli państwa zachodnioeuropejskie, Stany Zjednoczone oraz państwa Partnerstwa Wschodniego. Jednak zmiana metod promocji kultury i działań dyplomacji kulturalnej nie przełożyła się na zmianę definiowania pojęcia zarówno przez praktyków dyplomacji kulturalnej, jak i teoretyków zajmujących się tym tematem na gruncie nauk humanistycznych i społecznych. Czy powinniśmy zatem zastąpić dyplomację kulturalną mianem dyplomacji kulturowej? Jakże ma to znaczenie dla nauk humanistycznych i rozważań o kulturze?

Poniższe rozważania sytuują się między polityką a kulturą, interesami a wartościami. Dyplomacja kulturalna najczęściej traktowana jest przez badaczy kultury i polityków oraz praktyków jako „miękką siłę”, *soft power*. Jednak dotychczasowe podejście bardziej przywodzi na myśl paradygmat studiów kulturowych Szkoły Birmingham, skupiający się na badaniu kultury w opozycji do władzy. W pewnym sensie prezentacja dorobku i dziedzictwa kulturalnego państwa jest demonstracją siły. To budowanie pozycji na arenie międzynarodowej. Pojęcie *soft power* Josepha Nye całościowo wpisuje się w ten paradygmat. Dyplomacja o wymiarze kulturalnym, rozumiana jako działanie zmierzające ku zaprezentowaniu dorobku kulturowego danego państwa, jest świadomie bądź nie związana z kwestią władzy.

Aby opisać, czym miałyby być dyplomacja kulturowa, należy się odwołać do innego paradygmatu. Propozycja Jagiellońskich Studiów Kulturowych⁴, wedle których badania kulturowe należy oprzeć na trzech wartościach: człowieka, dialogu i rozwoju, wydaje się opierać na podobnych założeniach, jak chęć wzajemnego

⁴ *Jagiellonian Cultural Studies. Mobility of cultures*, red. L. Korporowicz, „Politeja. Pismo Wydziału Studiów Międzynarodowych i Politycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2012, nr 20/1.

rozumienia pojawiająca się często w narracji politycznej państw i organizacji międzynarodowych stawiających na dialog między kulturami. W pierwszym kroku należy przyrzeć się definiowaniu pojęcia kultury i temu, co wynika z tych definicji dla dyplomacji kulturalnej. W dorobku naukowym dotyczącym polityk kulturowych jasno jest sformułowany cel prowadzenia wymiany kulturalnej, czyli „wzajemne zrozumienie”. Nazwanie takiej działalności mianem dyplomacji „kulturalnej” wydaje się niedodefiniowaniem pojęcia i zakresu działań dyplomacji.

Człowiek. Definiowanie kultury

Sposoby definiowania pojęcia „kultura” rozwijały się przez stulecia, jednak dopiero w XX wieku zaczęto ten termin powszechnie używać w naukach humanistycznych. Obecnie stanowi on jedno z podstawowych pojęć w humanistyce, choć jest tak trudne do zdefiniowania.

Definiując kulturę, warto odwołać się do etymologicznego znaczenia tego pojęcia. Łaciński rzeczownik *cultura* wywodzi się od czasownika *colere*, co oznacza „pielęgnować, uprawiać, hodować”. W języku łacińskim pierwotnie *cultura* była związana z uprawą ziemi, jednak z czasem znaczenie rozszerzało się na wszystko, co może być „uprawiane”, w tym także rozwój człowieka. To, co jest wynikiem pielęgnacji oraz uprawy, różni się od tego, co rodzi się samo, wyłącznie dzięki działaniu natury. W tym rozumieniu wszystko, co człowiek może zaktualizować lub do czego aktualizacji może się przyczynić, to znaczy wszystko, co może być „uprawiane”, podlega pod zakres znaczeniowy pojęcia *cultura*⁵. Takie zdefiniowanie pojęcia nadaje mu znaczenie odpowiadające temu, iż kultura coś ulepsza, zmienia na lepsze, ale i dąży do jakiegoś celu.

Samo odwołanie się do binarności między kulturą i naturą nie jest wystarczające do zdefiniowania pojęcia. Marek Tulliusz Ciceron w *Rozprawach tuskulańskich* rozszerzył użycie tego pojęcia na zjawiska intelektualne, stosując termin „kultura ducha” (*cultura animi*) w odniesieniu do tego, co realizuje się poprzez filozofię⁶. Kultura miała więc oznaczać swoisty wysiłek, który zmierzałby do przekształcenia myślenia ludzkiego analogicznie do uprawy ziemi, będący intencjonalną działalnością człowieka. Warto dodać, że początkowo kultura nie stanowiła pojęcia funkcjonującego samodzielnie, lecz była to zawsze kultura czegoś – pojęciu towarzyszył przymiotnik. Podobnie w kontekście greckim odpowiednikiem owego pojęcia była *paideia*, co było określeniem człowieka udoskonalonego przez cnotę na przykład grzeczności czy sprawiedliwości⁷.

⁵ W. Daszkiewicz, *Podstawowe rozumienie kultury – ujęcie filozoficzne*, Roczniki Kulturoznawcze, t. 1, 2010, s. 45.

⁶ Cicero, *Tusculane disputationes*, II 5, 13 („Cultua autem animi philosophia est”).

⁷ W. Jaeger, *Paideja. Formowanie człowieka greckiego*, tłum. M. Plezia, H. Bednarek, Warszawa 2001, s. 38.

W średniowieczu pojęcie to utożsamiano z czcią religijną, z kultem. W renesansie powrócono do starożytnego rozumienia kultury jako umysłowej czy duchowej doskonałości człowieka. Ważne było spostrzeżenie Samuela von Pufendorfa, który po raz pierwszy użył terminu *cultura* bez dodatkowego przymiotnikowego określenia. Przecistawia on „stan natury” „stanowi kultury”. Kultura to wszelkie wynalazki człowieka, od wiedzy, instytucji, po wytwory rzemieślnicze⁸. Taka definicja skupia się na tym, co zewnętrzne, a więc i na tym, co można pokazać jako przejaw kultury.

Uniwersalizujące podejście do definiowania kultury przypisuje się Johannowi Gottfriedowi Herderowi. Pisał on, że:

Nie ma nic bardziej nieokreślonego niż słowo kultura i bardziej zwodniczego, jak stosowanie go do całych ludów i całych epok⁹.

Herder twierdził jednak, że kultura pojawia się w pewnym momencie ludzkiej ewolucji, jest jakby rekompensatą, gdyż natura nie obdarzyła człowieka w wystarczające atrybuty pozwalające mu przetrwać. Kultura jest tutaj jakby przedłużeniem natury¹⁰. Dodatkowo Herder uważał, że o kulturze można mówić tylko w liczbie pojedynczej¹¹. Dopiero Alexander von Humboldt jako jeden z pierwszych pisał o kulturach w liczbie mnogiej, kładąc nacisk na swoistość i autentyczność przeżywania i tworzenia kultury w narodach i jednostkach¹². Definityjne odkrycie, że na świecie mamy wiele kultur, przybliżyła nas do interakcyjności jako jednej z przesłanek Jagiellońskich Studiów Kulturowych.

Chęć zdefiniowania pojęcia kultury przybrała na sile w XVIII i XIX wieku. Przykładem może być definicja Edwarda Burnetta Tylora z książki *Primitive Culture* wydanej w 1871 roku, oparta na wzorach niemieckich tradycji etnologicznych, utożsamiająca kulturę oraz cywilizację, która mówi, że:

Kultura, czyli cywilizacja w najszerszym znaczeniu etnograficznym, jest to pojęcie obejmujące wiedzę, wierzenia, sztukę, moralność, prawo, obyczaje i inne zdolności i przyzwyczajenia, zdobyte przez człowieka jako członka społeczeństwa. [...] katalog wszystkich objawów życia publicznego danego narodu przedstawia to, co nazywamy kulturą¹³.

⁸ M. A. Krąpiec, *Człowiek i kultura*, Lublin 2008, s. 10.

⁹ J. G. Herder, *Przedmowa*, [w:] idem, *Myśli o filozofii dziejów*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1962, s. 4.

¹⁰ J. Hańderek, *Pojęcia i definicje kultury*, [w:] *Filozofia kultury*, red. P. Mróz, Kraków 2015, s. 29.

¹¹ J. G. Herder, op. cit., s. 387–390.

¹² A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 2006, s. 19.

¹³ E. B. Tylor, *Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów*, tłum. Z. A. Kowerska, Warszawa 1896, s. 15.

W 1876 roku w „New Oxford Dictionary” ciekawe ujęcie kultury przedstawił Matthew Arnold. Reprezentował on bardziej literacką tradycję ujmowania kultury jako intelektualnej ciekawości, dążności do doskonałości, sfery moralnych i etycznych wartości. Kontrastował ją z pojęciem cywilizacji, materializmu, dążności do bogactwa i władzy. W ujęciu Arnolda kultura obejmuje wszystko to, co zostało powiedziane i pomyślane na świecie jako najlepsze¹⁴. Takie ujęcie przybliżyło nas do pojęcia kultury wyższej.

Zauważyć można kilka tendencji, jeśli chodzi o sposób definiowania kultury na przestrzeni stuleci. Po pierwsze, pojęcie „kultura” zestawiano z pojęciami „natura”, „technika” i „cywilizacja”. Efektem takich zestawień było położenie nacisku na wartościowanie kultury, uznając ją za coś wyjątkowego, twórczego, za etap ewolucji człowieka. Sprzyjać to może widzeniu kultury w jej materialnym dziedzictwie. W takim kontekście technika jest wiązana z cywilizacją i traktowana jako materialne uproszczenie form kulturowych, a naturę rozumie się jako prostotę czy barbarzyństwo. Skutkowało to wartościującym porównywaniem kultur bardziej i mniej rozwiniętych, tworzeniem etapów rozwoju oraz utylitarnym stosunkiem do kultury. Rozróżnienie pojęć „kultura” i „cywilizacja” zastosowali dopiero Alfred Weber oraz Stanisław Ossowski.

Drugą tendencją jest „wąskie” i „szerokie” definiowanie pojęcia kultury. Z jednej strony wąsko ujmuje się kulturę jako wysublimowane działanie człowieka, łączące się z pojęciem „ducha”. Wskazuje się na sztukę, naukę, religię jako domeny tak rozumianej kultury. W szerokim rozumieniu jest ona traktowana jako całościowe „zachowanie” i funkcjonowanie człowieka w społeczeństwie. To całokształt ludzkich wytworów¹⁵. Współcześnie te dwa sposoby definiowania kultury zostały przełamane – zwłaszcza od czasów wspomnianej już szkoły studiów kulturowych w Birmingham¹⁶ traktuje się kulturę jako całokształt ludzkiej działalności¹⁷.

Alfred Kroeber i Clyde Kluckhohn w rozprawie *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions* zebrali około stu siedemdziesięciu definicji kultury i podzielili je na sześć typów: nominalistyczne, historyczne, normatywne, psychologiczne, strukturalne, genetyczne¹⁸. Podsumowując dobrze już znaną systematykę, definicje opisowe czy nominalistyczne kładą nacisk na rozmaite czynności i zachowania związane z kulturą. Definicje historyczne odnoszą się do dziedzictwa

¹⁴ A. Kłosowska, *Kultura masowa...*, op. cit., s. 20.

¹⁵ J. Hańderek, op. cit., s. 24–25.

¹⁶ Centre for Contemporary Cultural Studies (Ośrodek Współczesnych Badań nad Kulturą) – kulturoznawcze centrum badawcze na Uniwersytecie w Birmingham działające w latach 1964–2002.

¹⁷ R. Johnson, *What Is Cultural Studies Anyway?*, „Socil Text” 1986–87, No. 16, s. 38–80.

¹⁸ A. L. Kroeber, C. Kluckhohn, *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, Vintage Books, New York 1952, [online] <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=100067373> [dostęp: 3.04.2018].

i tradycji związanych z pewną grupą. Normatywne opisują reguły i normy kulturowe. Definicje psychologiczne kładą nacisk na uczenie się, rozwiązywanie problemów i inne behawioralne podejścia związane z kulturą. W definicjach strukturalnych akcentuje się jej społeczne i organizacyjne elementy, a genetyczne dotyczą pochodzenia, czyli genezy kultury¹⁹. Kroeber i Kluchohn dowiedli, że nie można zdefiniować pojęcia kultury w sposób jednoznaczny. Można jedynie wskazać pewne typy definicyjne, które są warunkowane perspektywą danej dyscypliny, a zarazem dowodzą interdyscyplinarności badań nad kulturą.

Na gruncie polskiej nauki także proponowano różne typy definiowania kultury. W ramach historycznego ujęcia nacisk stawia się na tradycję jako mechanizm przekazywania dziedzictwa kulturowego. Przykład takiej definicji stworzył Stefan Czarnowski, który za kulturę uznaje:

[...] dobro zbiorowe i zbiorowy dorobek, owoc twórczego i przetwórczego wysiłku niezliczonych pokoleń [...] Jest nią całokształt zobiektywizowanych elementów dorobku społecznego, wspólnych szeregowi grup i z racji swej obiektywności ustalonych i zdolnych rozszerzać się przestrzennie²⁰.

Florian Znaniecki rozważał kwestię kultury jako dyscypliny naukowej. Jego zdaniem „nauki o kulturze” mają znaczenie, gdy założymy istnienie uniwersalnej kategorii ładu kulturowego jako pewnego racjonalnego porządku, którego źródło leży u człowieka. Znaniecki zauważył też, że te same zachowania kulturowe mogą mieć inne znaczenie:

Fakty badane przez nauki społeczne i humanistykę, a ignorowane przez nauki przyrodnicze – astronomię, fizykę, chemię, biologię, geologię – współcześnie określane są jednym terminem „kultura”. Pojęcie oznaczone przez ten termin obejmuje religię, język, literaturę, sztukę, zwyczaje, obyczaje, prawa, organizację społeczną, technikę wytwarzania, wymianę gospodarczą, a także filozofię i naukę. Dziedziny te są tak różnorodne, że przy pierwszym ich rozpatrywaniu nie wydaje się, by miały ze sobą wiele wspólnego. Ale wszystkie one suponują jakiś ład – jakiś porządek²¹.

Jeśli chodzi o innych polskich autorów, należy wspomnieć o definicji Antoniny Kłoskowskiej, według której kultura to zdefiniowane klasy obiektów, zjawisk i procesów lub niektóre typy zachowań. W sensie filozoficznym kultura rozumiana jest jako wszystko to, co nie wyrasta z natury, lecz jest świadomym wysiłkiem człowieka, jest efektem myśli i ludzkiej aktywności²².

¹⁹ W. Daszkiewicz, op. cit., s. 48–49.

²⁰ S. Czarnowski, *Kultura*, Warszawa 2005, s. 34.

²¹ F. Znaniecki, *Nauki o kulturze*, Warszawa 1971, s. 22.

²² A. Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 1981, s. 17–22.

Kultura jest to względnie zintegrowana całość obejmująca zachowania ludzi przebiegające według wspólnych dla zbiorowości społecznej wzorów wykształconych i przyswajanych w toku interakcji oraz zawierająca wytwory takich zachowań²³.

Kłосkowska wskazuje na uniwersalizm w tej definicji, gdyż nie podejmuje ona wartościowania różnych kultur. Odwołuje się tu do Czarnowskiego, który zwracał uwagę, że uniwersalistyczne ujęcie kultury ma na uwadze całość dorobku społecznego, zatem prowadzi do rozszerzenia pojęcia w przeciwieństwie do stanowisk wartościujących. Taka definicja umożliwia również porównywanie różnych faktów kulturowych²⁴.

Warto w tym miejscu przypomnieć definicję kultury Ralpha Lintona, gdyż jego ujęcie, podobnie jak Kłосkowskiej, odnosi się do kluczowej kwestii „zachowań” jako przejawów kultury. Linton zakłada, że:

Kultura jest konfiguracją wyuczonych zachowań i ich rezultatów, których elementy składowe są podzielone i przekazywane przez członków danego społeczeństwa²⁵.

Definicja ta odchodzi od wartościującego podejścia do kultury. Nie wskazuje, co można uznać za taki element, a czego nie. Jednak takie ujęcie powstało w wyniku badań nad małymi, pierwotnymi społecznościami, których strukturę łatwo zaobserwować. Większe społeczeństwa są bardziej zróżnicowane i taka definicja jest zbyt ogólna. Linton nie odróżnia też charakteru zjawisk kultury materialnej i duchowej²⁶. Nasuwa się pytanie, czy duchowe dziedzictwo kulturowe może być rezultatem „konfiguracji wyuczonych zachowań”? Wynikałoby z tego, że uczestnicy kultury uczą się mieć odpowiednie myśli. Co więcej, czy elementy składowe są podzielane przez wszystkich członków społeczeństwa, czy tylko przez część? Bardziej prawdopodobne jest stwierdzenie, że elementy składowe danej kultury są rozpoznawane jako charakterystyczne przez jej członków, jednak nie każdy je realizuje i z nimi się zgadza.

Odwoływanie się przy definiowaniu pojęcia kultury do „zachowań” powoduje wiele problemów teoretycznych i metodologicznych, także w rozważaniach o dyplomacji kulturalnej. Jak stwierdza Leszek Korporowicz:

Trudno mówić o podmiotowej funkcji „kultury materialnej” nie uwzględniając tego, jak wielki wpływ ma ona na różne sfery aktywności człowieka. Odróżnienie elementów jednolicie, globalnie, rozumianej kultury staje się koniecznością²⁷.

²³ Ibidem, s. 38.

²⁴ Ibidem, s. 41.

²⁵ R. Linton, *Kulturowe podstawy osobowości*, tłum. A. Jasińska-Kania, Warszawa 2000, s. 6.

²⁶ L. Korporowicz, *Tworzenie sensu. Język – kultura – komunikacja*, Warszawa 1993, s. 19.

²⁷ Ibidem.

Zalążek odejścia w naukach społecznych i humanistycznych od behawioralnego rozumienia kultury pojawił się w późniejszych pracach Kłoskowskiej. Pomimo początkowej akceptacji zachowań jako przejawów kultury, autorka w *Socjologii kultury* odwołuje się do zinternalizowanego, normatywno-aksjologicznego jej aspektu. Przedmiot obserwacji, czyli zachowania i ich rezultat, został oddzielony od ludzkich przekonań, wartości i sensów. Ten sposób definiowania kultury wskazuje na różnicę znaczeniową, gdyż mówimy o aspekcie „zachowań” i aspekcie „wartości i znaczeń”, jednak dzięki temu wyróżnieniu pojęcie kultury staje się bardziej doprecyzowane i integralne. Kłoskowska zastępuje owe „zachowania” pojęciem „działań” jako bardziej refleksyjnych i intencjonalnych. Dzięki temu analiza zjawisk kultury może być nazwana „rekonstrukcją usensowionych działań”²⁸.

Wielowymiarowe spojrzenie na kulturę prowadzi Kłoskowską do wyodrębnienia dwóch typów działań ludzkich – bezpośrednich i symbolicznych. Pierwsze to posiadanie wpływu na rzeczy fizyczne. Drugie to intencjonalne komunikowanie się i tworzenie znaczeń. Człowiek dzięki symbolom może komunikować się przestrzennie i czasowo. Dzięki temu ludzie mogą kumulować dorobek kulturalny i przekazywać go następnym pokoleniom. Semiotyczne ujęcie kultury, odwołanie się do symboli i znaczeń, nie wystarczy jednak, by odpowiedzieć na pytanie, dlaczego ludzie respektują i przekazują kody kulturowe, a także dokonują ich zmian lub poddają krytyce. Znaczenia mogą wygasnąć, jeśli nie znajdą kulturowego podmiotu. Znaczenia i symbole zawsze coś dla kogoś znaczą. Respektowanie kodów kulturowych, ich zmienianie lub zaprzeczanie im opiera się na odwołaniu do wartości. Dopełnienie semiotycznego kryterium wymiarem aksjologicznym przełamuje jednostronność, która pojawiała się często w komunikacyjnych teoriach kultury²⁹.

Przywołane wcześniej Jagiellońskie Studia Kulturowe powstały w oparciu o cztery kryteria, które wskazują, jak badania powinny być prowadzone oraz przyjęcie jakich perspektyw sprzyja najlepszemu z możliwych zrozumieniu kultury oraz kultur będących w interakcji. Owe cztery kryteria są wskazówką, jak definiować kulturę. Kryterium semiotyczne mówi o tym, że kultura wymaga opisu jako rzeczywistość będąca systemem znaczeń, co wymaga jakościowych metod badawczych. Niezbędne jest powiązanie z kryterium aksjologicznym, gdyż te same znaczenia mogą odwoływać się do różnych wartości. Opisana powyżej ewolucja pojęcia „kultura” pokazała już wagę tych dwóch kryteriów. Trzecie kryterium, interakcyjności, przypomina, iż kultury i ludzie nie istnieją w próżni, komunikują się ze sobą, spotykają, czyli wchodzą w interakcje. Relacje wpływają na tożsamość. Rozwojowość jako czwarte kryterium jest niezwykle ważna. W tradycji jagiellońskiej rozwój oznaczał wzajemny wkład, przetransferowanie wartości, uchwycenie potencjału tkwiącego w różnorodności³⁰.

²⁸ Ibidem, s. 19–20.

²⁹ Ibidem, s. 23–25.

³⁰ Idem, *Jagiellonian Cultural Studies. Preface*, [w:] *Jagiellonian Cultural Studies...*, op. cit., s. 9–16.

Jagiellońskie Studia Kulturowe odwołują się do trzech wartości, poprzez które możemy spojrzeć na kulturę – są to człowiek, dialog i rozwój. Mając je na uwadze oraz posługując się kryterium semiotycznym, aksjologicznym, interakcyjnym i rozwojowym, możemy spojrzeć na zjawiska kulturowe z bardziej humanistycznej perspektywy. Czy kultura nie jest zatem tym, co najbardziej mówi nam, kim jesteśmy, a podczas spotkania z Innym pokazuje to, co jest najbardziej „inne”? Kultura jest też tym, co skłania do refleksji, próby zrozumienia Innego. Rolą dyplomacji kulturalnej było zaprezentowanie naszych wytworów, a celem realizacja interesów państwa. Rolą dyplomacji kulturowej byłoby natomiast skłonienie nas do opowiedzenia o sobie i do posłuchania o Innych. Oczywiście nie przyjmujemy założenia, że dyplomacja kulturalna opiera się na behawioralnych definicjach kultury, jednak humanistyczne przededefiniowanie kultury według wartości Jagiellońskich Studiów Kulturowych dopełnia znaczenie kulturowego wymiaru dyplomacji i otwiera relacje międzynarodowe na nowe metody i działania sprzyjające wzajemnemu zrozumieniu.

Dialog. Kultura na arenie międzynarodowej

Niezbędnym warunkiem stworzenia kulturowego wymiaru dyplomacji jest kwestia interakcyjności, a więc możliwości spotkania przedstawicieli różnych kultur. Sfera relacji międzypaństwowych stwarza taką możliwość. Dzięki spotkaniu, wejściu w interakcję można prowadzić dialog międzykulturowy, budować relacje, rozwijać swoją wiedzę, umiejętności i postawy. Dialog kultur może być prowadzony na arenie międzynarodowej także w politycznym kontekście. Niesie to jednak pewne konsekwencje. Czy na arenie międzynarodowej polityki można spojrzeć na kulturę poprzez wartości proponowane przez Jagiellońskie Studia Kulturowe? Czy kultura w międzynarodowej polityce nieodłącznie wiąże się z metodami uzyskiwania władzy, tworzenia marki czy działań Public Relations? Jak rola kultury w polityce międzynarodowej kształtowała się na przestrzeni lat? Czy realizacja interesów politycznych dotyczących wymiany kulturowej może być dwustronną komunikacją, która jest warunkiem dialogu?

Należy wprowadzić w tym miejscu kilka podstawowych pojęć z nauk o polityce. Pojęcie stosunków międzynarodowych odnosi się do ogółu ponadgranicznych oddziaływań, relacji, powiązań między podmiotami polityki. Rozwijają się one w sferze polityki, gospodarki, kultury, nauki i stosunków międzyludzkich. Podmiotami stosunków międzynarodowych są państwa, narody, organizacje międzynarodowe, korporacje transnarodowe, ruchy i organizacje społeczne i polityczne oraz przede wszystkim jednostki³¹.

³¹ E. Cziomer, L. Zyblikiewicz, *Zarys współczesnych stosunków międzynarodowych*, Warszawa 2007, s. 13–18, 39–40.

Polityki zagraniczna to działania prowadzone przez władze państwa na arenie międzynarodowej, zmierzające do realizacji określonych zadań poprzez współpracę z innymi krajami lub wywieranie na nie nacisku. Jest to zorganizowany, podporządkowany realizacji interesów wysiłek państwa, kształtowany w jego systemie wewnętrznym, a realizowany na zewnątrz, w systemie międzynarodowym³².

Janusz Symonides definiuje politykę zagraniczną jako:

Zespół działań i związanych z nimi decyzji, jakie państwo podejmuje do realizacji założonych celów poprzez wywarcie wpływu oraz określenie stanowiska i postępowania innych uczestników stosunków międzynarodowych³³.

Polityka zagraniczna stanowi rodzaj działalności celowej państwa. Owym celem jest wzrost znaczenia, prestiżu państwa na arenie międzynarodowej. Ryszard Zięba przytacza definicję za Kalevi J. Holstim, według którego cel polityki zagranicznej to:

[...] wyobrażenie przyszłego stanu spraw oraz przyszłego oznaczenia warunków, które rządy za pośrednictwem indywidualnych twórców polityki zamierzają spowodować poprzez wywieranie wpływu na zewnątrz oraz poprzez zmianę lub podtrzymanie zachowania innych państw³⁴.

Uogólniając, cel polityczny jest zawsze pożądanym stanem spraw, do którego dąży dany podmiot, podejmując określone przedsięwzięcia. Nie jest to w pełni zgodne z warunkiem dwukierunkowej komunikacji w dialogu międzykulturowym. Ów pożądaný stan osiąga się poprzez uruchomienie środków polityki zagranicznej. Ryszard Zięba definiuje je jako:

[...] zasoby i instrumenty, przy użyciu których państwa starają się kształtować pożądane postawy i działania zagranicznych podmiotów oraz pożądane stany zjawisk i procesów międzynarodowych³⁵.

Autor wyróżnia kilka typów środków i metod polityki zagranicznej. Są wśród nich: środki polityczne (dyplomatyczne, pokojowe załatwianie sporów, negocjacje, dobre usługi i mediacja, komisje badań, koncyliacja), ekonomiczne (sankcje gospodarcze, pomoc gospodarcza), wojskowe (zbrojenia i wojna, zagraniczna obecność wojskowa, pomoc wojskowa) oraz oczywiście kulturalno-ideologiczne i inne, jak wywiad i udział państwa w wielostronnych operacjach pokojowych³⁶.

³² Ibidem, s. 121–122.

³³ J. Symonides, *Kilka uwag o badaniach nad polityką zagraniczną*, [w:] *Teoretyczne problemy polityki zagranicznej*, red. E. Pałyga, J. Symonides, Warszawa 1971, s. 11.

³⁴ *Wstęp do teorii polityki zagranicznej państwa*, red. R. Zięba, Toruń 2004, s. 37.

³⁵ Ibidem, s. 79.

³⁶ Ibidem, s. 97.

Szczególnie ważne jest zdefiniowanie pojęcia „dyplomacja”. Historycy wywodzą jego pochodzenie od starogreckiego wyrazu *diploma*, oznaczającego składaną tabliczkę służącą do wyrycia treści zawieranej umowy. W Rzymie był to list polecający, list żelazny albo paszport wydawany osobom udającym się w poselstwie za granicę. Mimo iż poniższa definicja powstała w latach osiemdziesiątych XX wieku, w czasach PRL, nadal jest aktualna – dyplomację określa się w niej jako:

[...] oficjalną działalność państwa, działającego na zewnątrz przez swoje stałe i czasowe organy, i mającą na celu realizację założeń jego polityki zagranicznej w drodze prowadzenia rokowań i zawierania umów międzynarodowych³⁷.

W powyższej definicji wybrzmiewa także jednokierunkowe spojrzenie na realizację celu. Dokładniejszą definicję dyplomacji przedstawia Julian Sutor, który wskazuje na trzy podstawowe elementy i znaczenia tego pojęcia. Pierwsze określa dyplomację jako:

[...] oficjalną działalność organów państwowych o kompetencjach w sferze stosunków międzynarodowych, głównie przedstawicieli dyplomatycznych realizujących zewnętrzne funkcje państwa, zapewniające ochronę praw i interesów państwa i jego obywateli za granicą. Działalność ta dotyczy oficjalnych stosunków danego państwa z innymi państwami, a zmierza do realizacji celów, jakie stawiają sobie kierownicze organa władzy państwowej³⁸.

Owe cele przejawiają się w polityce zagranicznej danego państwa, a dyplomacja jest środkiem do ich realizacji. Pomimo znaczenia zawartego w powyższych definicjach, w praktyce dyplomacja kulturalna nabrała szczególnego statusu w ramach relacji międzynarodowych.

Kultura jest jednym z obszarów stosunków międzynarodowych, będąc zarazem ich determinantą, czyli posiada wpływ na ich kształtowanie. Definiując stosunki międzynarodowe, mówi się o normach i regułach postępowania moralnych, religijnych, prawnych i politycznych – wszystkie one zawierają się w pojęciu kultury. Jest to także gwarancja i argument utrzymania czy uzyskania suwerenności narodowej lub etnicznej. Kultura stanowi także przedmiot działania politycznego jako polityka kulturalna lub promocja kultury w świecie.

Stosunki kulturalne są jedną z najstarszych form interakcji między ludźmi. Pojawiły się wraz z pierwszymi przypadkowymi kontaktami słabo zorganizowanych grup. Początkowo miały charakter nieuświadomiony i żywiołowy. Były to stosunki niesformalizowane, niezorganizowane, często słabo kontrolowane przez państwa zarówno w odniesieniu do przedmiotu transferu, jak i jego skutków. Treść stanowiły wartości, idee, poglądy, jak również dobra przydatne czy też posiadające walor

³⁷ E. Pałyga, *Dyplomacja Polski Ludowej 1944–1984*, Warszawa 1986, s. 6.

³⁸ J. Sutor, *Prawo dyplomatyczne i konsularne*, Warszawa 2000, s. 29.

estetyczny. Z czasem stosunki kulturalne stawały się coraz bardziej uświadomione i utworzyły oddzielną dziedzinę stosunków międzynarodowych. Od lat sześćdziesiątych XX wieku były powszechnie uznawane przez podmioty stosunków międzynarodowych oraz ośrodki akademickie³⁹.

Współcześnie międzynarodowe stosunki kulturalne obejmują takie zjawiska i działania, jak: tworzenie instytucji i organizacji międzynarodowych, przyjmowanie norm prawa międzynarodowego regulującego konkretne segmenty współpracy, prowadzenie polityki służącej promocji kultury państwa za granicą, dwu- i wielostronna wymiana osobowa i rzeczowa, ochrona cennych wartości i ochrona różnorodności kulturowej, wielostronne imprezy artystyczne, a także bierna konsumpcja treści kulturowych dostępnych za pomocą nowoczesnych mediów⁴⁰.

Specyfiką stosunków kulturalnych jest to, że są one realizowane przez grupy społeczne legitymujące się swoistą tożsamością wyrażaną w tradycjach, wspomnieniach, sposobie życia. W porównaniu do innych dziedzin stosunków międzynarodowych, które często mają charakter bardziej uniwersalny, w stosunkach kulturalnych jest mniej rywalizacji i dążenia do osiągnięcia interesów. Opierają się one zwłaszcza na składnikach niematerialnych, takich jak symbole, idee, wartości. Dlatego wskazując, że współczesne konflikty wybuchają najczęściej z powodów etnicznych i religijnych, można stwierdzić, że dobre kontakty kulturalne, poprzez dialog prowadzący do zrozumienia, mogą przyczynić się do zapobiegania im i ich rozwiązywania, stabilizacji stosunków wewnętrznych i międzynarodowych⁴¹.

Stosunki kulturalne pozwalają na lepsze zrozumienie się, poczucie większego zaufania, ograniczają stereotypy i uprzedzenia, prowadzą do dialogu międzykulturowego. Znajomość innych kultur umożliwia poznanie świata, rozwija wiedzę, doświadczenie oraz samoświadomość własnej kultury. Ważne jest odpowiednie zrównoważenie stosunków kulturalnych, prowadzenie ich według programu, który będzie sprzyjał wzajemnemu zrozumieniu, odwołując się przykładowo do wartości proponowanych przez Jagiellońskie Studia Kulturowe – człowieka, dialogu, rozwoju.

W tym miejscu pojawia się najważniejsze wyzwanie dotyczące możliwości przededefiniowania dyplomacji kulturalnej i podkreślenia jej wymiaru kulturowego. Dotychczasowy paradygmat nauk odnosił kulturę do władzy, stąd też była ona rozumiana jako zasób realizujący cele i interesy polityki, coś, co może jako miękka siła przekonać do interesów danego państwa, w pewnym sensie „uwodzić”. Jednak nie ma tu mowy o wartościach i dialogu między kulturami, którego celem miałyby być wzajemne zrozumienie. *Soft power* jest najlepszym pojęciem do

³⁹ G. Michałowska, *Istota i geneza międzynarodowych stosunków kulturalnych*, [w:] *Międzynarodowe stosunki kulturalne. Podręcznik akademicki*, red. A. Ziętek, Warszawa 2010, s. 17.

⁴⁰ Ibidem, s. 17–19.

⁴¹ Ibidem, s. 18.

zaprezentowania, jak kultura jako miękka siła ma działać w imię władzy. *Soft power* przekonuje, a nie rozumie innych. Jest jednostronnym komunikatem nadawcy.

Jakie jest zatem miejsce kultury na arenie międzynarodowej? Jak kształtował się pogląd na kulturę, poczynawszy od odnoszenia się do niej jako czynnika wpływającego na politykę i relacje międzynarodowe, po patrzenie na nią z perspektywy czynnika mogącego je kształtować? Dialog oczywiście posiada siłę rozwiązywania sporów, przybliżania do siebie reprezentantów różnych kultur, prowadzenia rozmów i projektów, wspólnego tworzenia lepszego, bezpieczniejszego otoczenia i owego mitycznego „wzajemnego zrozumienia”. Pojawia się pytanie, czy dialog może być prowadzony w celu realizacji interesów danego państwa, czy jednak jego wartością jest chęć wzajemnego zrozumienia i rozwoju relacji między kulturami. Może nadszedł zatem czas na *mutual power*?

Rozwój. Jaki obieramy cel?

Aby dialog między państwami, kulturami, narodami, społecznościami przyniósł pozytywny efekt, powinien opierać się na właściwych założeniach, na prawidłowo obranym celu, nie tyle na realizacji interesów, ile na obustronnej chęci wejścia w komunikację. Na rozwijaniu poprzez interakcję nowych kompetencji, w tym wzajemnego zrozumienia, otwartości, ciekawości poznawczej. Taki cel może być zrealizowany poprzez dobór odpowiednich metod i działań w ramach dyplomacji kulturalnej. Czy istniejące już definicje dyplomacji kulturalnej mogą nas doprowadzić do przededefiniowania jej na dyplomację kulturową?

Pojęcie dyplomacji kulturalnej jest już znane teoretykom stosunków międzynarodowych i znajduje się w słownictwie używanym przez zainteresowanych tym tematem polityków czy ekspertów. Mimo coraz liczniejszych opracowań teoretycznych potencjał, jaki niesie dyplomacja kulturalna, nie jest nadal w pełni wykorzystywany. Wiele krajów skupia wysiłki na promowaniu swojej kultury i sztuki, poprzez które chcą wyrazić siebie, stworzyć swój pozytywny obraz oraz osiągnąć polityczne cele.

Dyplomacja kulturalna to termin użyty po raz pierwszy w 1954 roku przez krytyk sztuki Aline B. Saarinen w magazynie „New York Times”. W kontekście politycznym termin ten po raz pierwszy został użyty w 1959 roku przez Roberta H. Thayera, specjalnego asystenta sekretarza stanu USA⁴².

Ważnymi terminami, przez niektórych badaczy utożsamianymi i stosowanymi zamiennie, przez innych traktowanymi oddzielnie, są zagraniczna polityka kulturalna oraz dyplomacja kulturalna. Anthony Haigh uznaje te pojęcia za synonimiczne.

⁴² D. Stelowska, *Culture in International Relations. Defining Cultural Diplomacy*, „Polish Journal of Political Science” 2015, file:///C:/Users/Justyna/Desktop/PJPS_03_03.pdf [dostęp: 8.07.2018].

Są to dla niego poczynania rządów w sferze międzynarodowych stosunków kulturalnych, tradycyjnie pozostających domeną inicjatywy prywatnej⁴³. Jednak wedle tego autora dyplomacja kulturalna nie jest tożsama z międzynarodowymi stosunkami kulturalnymi, gdyż ta pierwsza jest domeną wyłącznie państw, podczas gdy drugie pojęcie odnosi się także do uczestników niepaństwowych.

Podobne podejście, także synonimicznie traktujące powyższe pojęcia, reprezentuje Kazimierz Krzysztofek, wedle którego:

[...] dyplomacja kulturalna od swego zarania zasadzała się na jednostronności oddziaływania państw, wprzegając kulturę w służbę ich polityki zagranicznej, czyniąc z niej instrument uzupełniający trzy inne narzędzia funkcji zewnętrznej państw: klasyczną dyplomację, siłę militarną i potencjał ekonomiczny⁴⁴.

Z powyższej definicji trudno by było przejść do wymiaru kulturowego oparte-go na wzajemności, interakcji i rozwoju. Pojęcia te rozgranicza także Grażyna Michałowska, twierdząc:

[...] tak jak dyplomacja jest środkiem realizacji polityki zagranicznej, tak dyplomacja kulturalna stanowić może jedynie fragment całości zagranicznej polityki kulturalnej, służąc jej większej skuteczności i racjonalizacji⁴⁵.

Oddzielne traktowanie tych pojęć wydaje się słuszne. Dyplomacja i polityka zagraniczna są ze sobą ściśle związane. Ta pierwsza nie może być prowadzona poza założeniami polityki zagranicznej, jednak można wskazać takie działania państw służące celom zagranicznej polityki kulturalnej, które nie mają dyplomatycznego charakteru. Kultura jest istotnym obszarem polityki zagranicznej państwa, stając się obok bezpieczeństwa i gospodarki jej trzecim filarem. Służy promowaniu wiedzy o kraju i jego osiągnięciach, co może być ważnym elementem polityki zagranicznej w sytuacji, kiedy nie istnieje na przykład silna marka przemysłowa (Coca Cola, Ikea, Nokia) czy oferta turystyczna⁴⁶.

Działania realizujące cele polityki kulturalnej przejawiają się we współpracy naukowej, polityce informacyjnej, polityce narodowościowej. Kultura może stanowić narzędzie oddziaływania międzynarodowego, gdy państwo dąży do promocji własnego sposobu myślenia i działania w celu zdobycia wpływów i podniesienia swej pozycji⁴⁷.

⁴³ A. Haigh, *Co to jest dyplomacja kulturalna?* [w:] *Międzynarodowe stosunki kulturalne*, red. C. Lewandowski, Wrocław 2001, s. 7–8.

⁴⁴ K. Krzysztofek, *Formy i kierunki dyplomacji kulturalnej Zachodu*, „Sprawy Międzynarodowe” 1980, nr 7–8, s. 159.

⁴⁵ G. Michałowska, *Zmienność i instytucjonalizacja międzynarodowych stosunków kulturalnych*, Warszawa 1991, s. 95.

⁴⁶ J. Langowska, *Polska dyplomacja kulturalna na Bliskim Wschodzie po 2003 roku*, [w:] *Bliski Wschód na rozdrożu*, „Krakowskie Studia Międzynarodowe” 2014, nr 3 (XI), s. 215.

⁴⁷ *Wstęp do teorii...*, op. cit., s. 91.

Walter Laquer w 1994 roku mówił, że:

[...] będąc daleko progu nowego porządku, świat wkroczył w okres wielkiego nieporządku. W obliczu nowych zagrożeń potrzebna jest analiza starych priorytetów. Dyplomacja kulturalna, w najszerszym ujęciu, zyskała na znaczeniu, podczas gdy tradycyjna dyplomacja i potęga militarna... mają ograniczoną przydatność w radzeniu sobie z wielkością tych zagrożeń⁴⁸.

Dla Anthony'ego Haigha pojęcie dyplomacji kulturalnej ma korzenie w stosunkach kulturalnych. Są to „działania podejmowane przez państwa w sferze międzynarodowych stosunków kulturalnych”⁴⁹.

Gyorgy Szondi odnosi się do stosunków kulturalnych, uznając za cel dyplomacji kulturalnej zagwarantowanie zrozumienia się i współpracy między społeczeństwami dla osiągnięcia wzajemnych korzyści. Podkreśla także, że dyplomacja kulturalna jest ściśle związana z rządem danego państwa i osiąganiem wyznaczonych celów polityki zagranicznej. Główną ideą jest zapoznanie zagranicznych odbiorców z krajem, jego mieszkańcami, kulturą, językiem, a także stworzenie pozytywnego wizerunku państwa poprzez kulturę. W odróżnieniu od stosunków kulturalnych dyplomacja jest działaniem jednostronnym. Szondi opisuje dyplomację kulturalną z punktu widzenia Public Relations. Dla autora nie jest to część dyplomacji publicznej, ale element „panteonu zarządzania reputacją” i równocześnie tworzenia marki państwa, marki postrzegania, jak i samej dyplomacji publicznej⁵⁰. Dyplomacja kulturalna to także dialog międzykulturowy prowadzony przez organy państwowe w perspektywie celów polityki zagranicznej⁵¹.

Warto zestawić pojęcia dyplomacji kulturalnej oraz propagandy, która definiowana jest jako intencjonalne i perswazyjne działanie mające na celu wywołanie pożądanych zachowań społecznych. Kultura może być, jak pokazała praktyka, dogodnym narzędziem działań propagandowych wobec środowiska międzynarodowego⁵². Anthony Haigh nazywa propagandę kulturalną „dyplomacją kulturalną starego typu” i wskazuje, że była ona zjawiskiem początkowego etapu kształtowania się dyplomacji kulturalnej, a jej istotą było osiągnięcie czysto egoistycznych celów⁵³.

⁴⁸ W. Laqueur, *Save Public Diplomacy*, „Foreign Affairs” 1994, ed. 73, No. 5, [online] <http://www.foreignaffairs.com/articles/50323/walter-laqueur/save-public-diplomacy-broadcasting-americas-message-matters> [dostęp: 3.04.2018].

⁴⁹ A. Haigh, op. cit., s. 94–95.

⁵⁰ G. Szondi, *Filary zarządzania reputacją: dyplomacja publiczna w Europie Wschodniej z perspektywy public relations*, [w:] *Dyplomacja publiczna*, red. B. Ociełka, Wrocław 2008, s. 72, 75.

⁵¹ J. Langowska, op. cit., s. 217.

⁵² M. Sirecka-Wołodko, *Zagraniczna polityka kulturalna Polski w latach 1956–1970*, Toruń 2011, s. 11.

⁵³ A. Haigh, op. cit., s. 96.

Grażyna Michałowska propagandę kulturalną uważa, obok komunikacji, informacji, reklamy i edukacji, za jeden ze środków międzynarodowych stosunków kulturalnych. Propaganda to wedle niej „perswazyjne oddziaływanie na zbiorowość w celu uzyskania jej poparcia, akceptacji czy uznania pewnych lansowanych przez nadawcę wartości kultury”⁵⁴. Charakterystyczne cechy propagandy to stosowanie technik perswazyjnych i traktowanie kultury jako środka do osiągnięcia celu. Tym samym całkowite rozdzielenie propagandy i dyplomacji kulturalnej nie jest możliwe, gdyż obu działaniom przyświeca jakiś cel polityki zagranicznej i/lub wewnętrznej. Zdefiniowanie dyplomacji jako kulturowej oddala nas od pojęcia propagandy, gdyż w tym przypadku komunikacja przebiega dwukierunkowo i oparta jest na interakcji.

Aby przededefiniować dyplomację kulturalną i podkreślić jej wymiar kulturowy, należy się zatem odwołać do wartości rozwoju i interakcji, a nie do celów i interesów władzy. Przyjmując wykładnię dyplomacji kulturalnej według Milтона Cummingsa, taką wartością pozwalającą na odróżnienie od propagandy może być wzajemne zrozumienie. Wedle Cummingsa dyplomacja kulturalna to:

[...] wymiana idei, informacji, sztuki i innych aspektów kultury między narodami i ich członkami, aby wspierać wzajemne zrozumienie⁵⁵.

Definicja ta nie opiera się tylko na promowaniu kulturalnych wytworów, lecz pokazuje także poprzez cel, jakim jest wzajemne zrozumienie, potrzebę dialogu międzykulturowego. Cel nie jest już realizacją interesów politycznych, lecz zostaje oparty na wartościach traktowanych rozwojowo, gdyż dzięki spotkaniu i dialogowi z innymi kulturami możemy rozwinąć swoją wiedzę, umiejętności i postawy. Wszak człowiek najwięcej uczy się o sobie podczas spotkania z Innym.

Za tym idzie przekonanie, że zakres pojęciowy dyplomacji kulturalnej ma także wymiar kulturowy, dochodzący do głosu wtedy, gdy działania dyplomatyczne zmierzają do budowy wzajemnego zrozumienia między kulturami. Następuje to wówczas, gdy nie tylko mówi się, pokazuje i nadaje komunikat, lecz także słucha i rozmawia z drugą stroną. Dialog międzykulturowy prowadzony przez Unię Europejską w ramach jej stosunków zagranicznych z regionami sąsiedzkimi (Partnerstwo Wschodnie oraz Partnerstwo Eurośroziemnomorskie) jest tego doskonałym przykładem. Dyplomacja kulturalna, czy może już kulturowa, to także dialog międzykulturowy prowadzony przez organy państwowe i pozarządowe w związku z realizacją celów polityki zagranicznej.

Na coraz większą popularność dyplomacji kulturalnej ma wpływ rewolucja technologiczna, jaka miała miejsce w XX wieku. Dostęp do informacji jest bardzo

⁵⁴ G. Michałowska, *Zmienność...*, op. cit., s. 211.

⁵⁵ M. Cummings, *Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey*, Center for Arts and Culture, Washington 2003, s. 1.

łatwy. Ma to wiele zalet, ale wymaga wiarygodności we wzajemnych kontaktach. W prosty sposób można wysłać treści na odległość, co umożliwia kształtowanie wizerunku państwa. Trzeba jednak wziąć pod uwagę, że będzie to oceniane przez odbiorców informacji, czyli społeczność międzynarodową. Wzmocniony zostaje wymiar interakcyjności i rozwoju nie tylko podmiotów prowadzących relacje międzynarodowe, ale także jednostek na całym świecie.

Simon Anholt zauważa, że:

[...] traktowanie promocji kultury jako konieczności świadczy o niezrozumieniu jej roli w procesie informowania o prawdziwym duchu i istocie kraju. To kultura odgrywa główną rolę we wzmacnianiu renomy kraju, jako że kieruje percepcją odbiorców danego kraju i to w obszarach pozwalających na zrozumienie samej kultury i jej wartości⁵⁶.

W Polsce termin „dyplomacja kulturalna” używany jest od niedawna. Wcześniej określano te kwestie mianem polityki kulturalnej państwa czy promocji polskiej kultury lub promocji Polski przez kulturę⁵⁷. Podobnych pojęć użyto w dokumencie *Zagraniczna polityka kulturalna Polski i jej priorytety na lata 2001–2003* przygotowanym przez Ministerstwo Spraw Zagranicznych i Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, gdzie można przeczytać, że:

[...] głównym celem krajowej polityki kulturalnej jest prezentacja polskiej kultury, naszych osiągnięć naukowych wraz z późniejszym, pośrednim celem projektowania bardziej obiektywnego obrazu Polski dla coraz szerszej grupy odbiorców zagranicznych, co jest szczególnie istotne w świetle wysiłków dla przystąpienia do Unii Europejskiej⁵⁸.

Pod koniec lat dziewięćdziesiątych rozumienie dyplomacji kulturalnej przez służbę zagraniczną uległo ewolucji. W 1998 roku na posiedzeniu sejmowej Komisji Kultury i Środków Przekazu podsekretarz stanu Radosław Sikorski definiował dyplomację kulturalną jako „promocję państwa polskiego przez kulturę i naukę, prowadzoną przez polskie placówki zagraniczne”⁵⁹, a pełnomocnik ministra spraw zagranicznych do spraw promocji kultury polskiej za granicą Rafał Wiśniewski odniósł to pojęcie „[...] do metody osiągania celów polityki zagranicznej środkami związanymi z kulturą oraz do tych instytucji (Instytuty Polskie, attachaty kulturalno-naukowe) oraz działań polskiej służby zagranicznej, które służą

⁵⁶ S. Anholt, *Tożsamość konkurencyjna. Nowe spojrzenie na markę*, tłum. Instytut Marki Polskiej, Warszawa 2007, s. 137.

⁵⁷ J. Langowska, op. cit., s. 218.

⁵⁸ *Zagraniczna polityka kulturalna Polski i jej priorytety na lata 2001–2003*, „Przegląd Rządowy”, nr 9 (123), Centrum Informacyjne KPRM 2001, s. 65–67, [online] http://www.poprzedniastrona.premier.gov.pl/archiwum/_i/dokumenty/PR0109.pdf [dostęp: 2.05.2012].

⁵⁹ A. Umińska-Woroniecka, *Od promocji stosunków kulturalnych i naukowych do dyplomacji kulturalnej w działaniach polskiej służby zagranicznej*, „Polski Przegląd Dyplomatyczny” 2010, nr 5–6 (57–58), s. 50.

temu celowi”⁶⁰. Dodał, że „dyplomacja kulturalna z jednej strony służy potrzebom normalnego dialogu między społeczeństwami, z drugiej strony jest szczególnym instrumentem realizacji polityki zagranicznej państwa”⁶¹.

Kazimierz Michał Ujazdowski, Minister Kultury w latach 2000–2001 oraz 2005–2007, powiedział, że dyplomacja kulturalna jest trzecim elementem polityki zagranicznej, realizującym interesy państwa za pomocą narodowych osiągnięć kulturalnych i intelektualnych. Wynika z tego, że powinna ona także obejmować promocję polskich osiągnięć politycznych i ekonomicznych⁶². Podkreśla się, że kontakty kulturalne torują drogę innym formom współpracy. Często, gdy ścisła współpraca polityczna nie jest możliwa, kontakty kulturalne są podstawowym narzędziem kształtowania stosunków międzynarodowych⁶³.

Podsumowując, wyróżnić można dwa podejścia do dyplomacji kulturalnej. Z jednej strony jest ona formą komunikowania międzynarodowego. Da się ją zdefiniować jako promocję kraju przez kulturę – idee, historię, sztukę, system wartości i tradycję. Jej celem jest budowanie porozumienia między narodami, a niezbędnym elementem jest tutaj interakcja. Z drugiej strony dyplomacja kulturalna jest jednym z filarów polityki zagranicznej państwa. Jej celem może być promocja dorobku kulturowego, wydarzeń artystycznych, zaprezentowanie własnej kultury w celu odróżnienia się i zachęcenia do odwiedzin. Jest to promocja kultury danego państwa⁶⁴.

Dyplomacja kulturowa zdefiniowana według wartości Jagiellońskich Studiów Kulturowych będzie się opierała na działaniach zwróconych ku człowiekowi jako twórcy kultury, ku dialogowi niezbędnemu, gdy różne kultury chcą się porozumieć, oraz ku rozwojowi traktowanemu jako cel, aby dzięki takiemu spotkaniu człowiek dowiedział się więcej o sobie i Innym.

Ku dyplomacji kulturowej

Dyplomacja kulturalna, jeśli jest dobrze rozumiana i umiejętnie stosowana, posiada wyjątkową zdolność wpływania na jednostki i grupy, społeczności różnych kultur i narodów. Jej działanie można opisać jako reakcję łańcuchową. Pozytywne, przyjazne treści, które trafiły do kilku osób, najprawdopodobniej zostaną przekazane dalej. Dyplomacja kulturalna zawdzięcza swój sukces neutralnej sferze kultury, która najczęściej budzi dobre skojarzenia i wzmaga ciekawość. Jest to

⁶⁰ R. Wiśniewski, *Ku polskiemu modelowi dyplomacji kulturalnej*, „Rocznik Polskiej Dyplomacji Kulturalnej”, DPKM MSZ 1999, s. 8.

⁶¹ Ibidem.

⁶² J. Langowska, op. cit., s. 218.

⁶³ K. Ujazdowski, *Program jest, potrzebne środki*, „Rzeczpospolita”, 22.07.2000, [online] http://archiwum.rp.pl/artukul/288331_Program_jest_-_potrzebne_srodki.html [dostęp: 28.04.2012].

⁶⁴ A. Umińska-Woronecka, op. cit., s. 51–52.

dobry grunt do dialogu i poznania się, czego najlepszym przykładem może być zrozumienie się dwóch różnych grup, państw, regionów. Dyplomacja kulturalna jest narzędziem polityki zagranicznej państwa i łączy się z wieloma dziedzinami. Właściwe jej zastosowanie przynosi zyski w polityce, ekonomii, a także w tym, jak dany kraj jest postrzegany i jak silna jest jego marka. Jest to tzw. *soft power*, przeciwstawiana sile militarnej, a korzystanie z niej zależy od preferencji i tradycji danego państwa⁶⁵.

Podejście do definiowania dyplomacji kulturalnej lub łączenia jej i oddzielania od innych podobnych znaczeniowo pojęć w toku historii zmieniało się. Także podejmowane działania w ramach dyplomacji kulturalnej ulegają ewolucji. Szuka się nowych form wyrazu i kontaktu. Wyraźne jest przejście od promocji kultury danego państwa do promocji państwa przez kulturę (etap drugi). Nie jest to już tylko budowanie rozpoznawalności i marki narodowej, chodzi bowiem także o działania mające na celu „przyciąganie, uwodzenie”. Kultura jest tutaj rozumiana jako *soft power*. Dyplomacja kulturalna to także dialog międzykulturowy prowadzony przez organy państwowe lub instytucjonalne w związku z realizacją celów polityki zagranicznej. W tym miejscu omawiane pojęcie zbliża się do wymiaru kulturowego, gdyż zakłada interakcję, a nie tylko prezentację. W drugim etapie nadal mamy wyraźnie zaznaczony cel polityki zagranicznej.

Najważniejszą kwestią jest odpowiedzialne podejście do dyplomacji kulturalnej. Jej rola to wspieranie i integrowanie działań w zakresie współpracy politycznej, gospodarczej, turystyki, współpracy naukowo-technicznej i wreszcie współpracy instytucjonalnej w sferze kultury i jej przemysłów z odpowiednimi instytucjami zagranicznymi. Wymiana kultury i porozumienie międzykulturowe są wstępem do wymiany towarów i usług. Skuteczna dyplomacja kulturalna utrwała wymianę gospodarczą i wzmacnia kreowaną markę państwa⁶⁶.

Warto przedstawić kilka ogólnych cech, które definiują sukces w dyplomacji kulturalnej. Jak podaje Cynthia Schneider, są to:

- dwukierunkowe zaangażowanie, które obejmuje wspólne występy, uczenie się, mentorowanie, wymianę informacji, technik, perspektyw;
- kontekstualizacja, ponieważ to, co zadziało w Kairze, nie musi odnieść sukcesu w Caracas;
- przyjemność – nie można nie doceniać młodych ludzi występujących razem na scenie i zadowolenia oglądających ich rodziców;
- elastyczność, kreatywność, zdolność adaptacji – potrzebne w czasie niedofinansowania kultury⁶⁷.

⁶⁵ J. Langowska, op. cit., s. 235.

⁶⁶ *Od wymiany kulturalnej do nowej inteligentnej siły. Promocja Polski przez kulturę*, MKiDN, Kongres Kultury 2009, s. 5, [online] <http://www.kongreskultury.pl/title,pid,555.html> [dostęp: 20.05.2012].

⁶⁷ C. Schneider, *The Unrealized Potential of Cultural Diplomacy: "Best Practices" and What Could Be, If Only...*, "The Journal of Arts Management, Law, and Society" 2009, Vol. 39, No. 4, s. 265.

Dyplomacja kulturalna to droga w dwie strony. Działa długofalowo, nie zastępuje ani nie tłumaczy nieodpowiednio prowadzonej polityki, ale może podnieść poziom zrozumienia między różnymi ludźmi i różnymi kulturami. Dyplomacja kulturalna to delikatne narzędzie, które może przekazać pozytywny komunikat o różnorodności, możliwościach, indywidualnej ekspresji, wolności słowa czy rządach merytokracji. Źle użyta może działać negatywnie, może otworzyć drzwi kraju goszczącego, gdy relacje pomiędzy dwoma państwami są napięte. Jej skuteczność jest największa, gdy zaspokaja zainteresowania społeczności kraju goszczącego⁶⁸.

Z wyżej opisanych cech dyplomacji kulturalnej najważniejsza jest interakcja. Aby działania w tym zakresie były skuteczne, musi dojść do bezpośredniego spotkania i wymiany informacji między dwoma grupami, zatem kolejnymi ważnymi elementami winni być człowiek i dialog. Dochodzimy do wniosku, że definiowanie dyplomacji kulturowej warto oprzeć na perspektywie studiów kulturowych kreowanej przez Jagiellońskie Studia Kulturowe, odwołujące się do patrzenia na kulturę właśnie z perspektywy człowieka, dialogu i rozwoju. Działania w ramach dyplomacji kulturowej należy więc budować w oparciu o kryterium semiotyczne i aksjologiczne oraz dzięki interakcyjności i rozwojowości. Kryterium semiotyczne mówi o tym, że kultura wymaga opisu jako rzeczywistość, która jest systemem znaczeń, co wymaga jakościowych metod badawczych. Niezbędne jest powiązanie z kryterium aksjologicznym, gdyż te same znaczenia mogą mieć różne wartości. Opisana wcześniej ewolucja pojęcia „kultura” pokazała już wagę tych dwóch kryteriów. Trzecie kryterium – interakcyjności – przypomina, iż kultury i ludzie nie istnieją w próżni, komunikują się ze sobą, spotykają, wchodzi w interakcje. Relacje wpływają na tożsamość. Dotyczy to także badacza, który wchodzi w interakcję z badaną rzeczywistością. Rozwojowość, czwarte kryterium, jest niezwykle ważna. W tradycji jagiellońskiej rozwój oznaczał wzajemny wkład, przetransferowanie wartości, uchwycenie potencjału tkwiącego w różnorodności⁶⁹.

Wydaje się, że człon „dyplomacja” jest odpowiedzią na pytanie, „jak” realizować cele polityki zagranicznej, natomiast drugi człon wyrażenia „dyplomacja kulturalna”, gdy zmierza do wymiaru „kulturowa”, przybliża się do odpowiedzi na pytanie, „dlaczego” warto wzajemnie się rozumieć.

⁶⁸ *Bride the Gap or Mind the Gap? Culture in Western – Arab Relations*, eds. M. Berger, E. van der Plas, C. Schneider, Ch. Huygens, N. Akrimi, Netherlands Institute of International Relations, Clingendael 2008, s. 48.

⁶⁹ Na podstawie: *Jagiellonian Cultural Studies...*, op. cit.

CULTURAL DIPLOMACY – DEFINING CULTURE AND IT'S ROLE ON THE INTERNATIONAL ARENA. PERSPECTIVE OF HUMANITIES

ABSTRACT

Cultural diplomacy is already well-established in the field of international promotion of countries. Both the concept and the projects themselves have evolved over the years from ways of presenting culture and its heritage to attempts to learn about culture and its creators. That is why, at present, projects undertaken within the framework of cultural diplomacy are characterized by taking on a more cultural, developmental and interactional dimension. Defining culture is key to choosing perspective in cultural diplomacy. Bowing to the promotion of the state through culture, focused on interaction and mutual understanding, brings us closer to redefining the concept of cultural diplomacy from exposition to interaction.

KEYWORDS

cultural diplomacy, culture, international relations, humanities

BIBLIOGRAFIA

1. Anholt S., *Tożsamość konkurencyjna. Nowe spojrzenie na markę*, tłum. Instytut Marki Polskiej, Warszawa 2007.
2. *Bride the Gap or Mind the Gap? Culture in Western – Arab Relations*, eds. M. Berger, E. van der Plas, C. Schneider, Ch. Huygens, N. Akrimi, Netherlands Institute of International Relations, Clingendael 2008.
3. Cicero, *Tusculane disputationes*, II 5, 13 („Cultua autem animi philosophia est”).
4. Cummings M., *Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey*, Center for Arts and Culture, Washington 2003.
5. Czarnowski S., *Kultura*, Warszawa 2005.
6. Cziomer E., Zyblikiewicz L., *Zarys współczesnych stosunków międzynarodowych*, Warszawa 2007.
7. Daszkiewicz W., *Podstawowe rozumienie kultury – ujęcie filozoficzne*, *Roczniki Kulturoznawcze*, t. 1, 2010.
8. Haigh A., *Co to jest dyplomacja kulturalna?* [w:] *Międzynarodowe stosunki kulturalne*, red. C. Lewandowski, Wrocław 2001.
9. Hańderek J., *Pojęcia i definicje kultury*, [w:] *Filozofia kultury*, red. P. Mróz, Kraków 2015.
10. Herder J. G., *Myśli o filozofii dziejów*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1962.
11. Jaeger W., *Paideja. Formowanie człowieka greckiego*, tłum. M. Plezia, H. Bednarek, Warszawa 2001.
12. *Jagiellonian Cultural Studies. Mobility of cultures*, red. L. Korporowicz, „Politeja. Pismo Wydziału Studiów Międzynarodowych i Politycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2012, nr 20/1.
13. Johnson R., *What Is Cultural Studies Anyway?*, „Socil Text” 1986–87, No. 16.
14. Kłoskowska A., *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 2006.
15. Kłoskowska A., *Socjologia kultury*, Warszawa 1981.
16. Korporowicz L., *Jagiellonian Cultural Studies. Preface*, [w:] *Jagiellonian Cultural Studies. Mobility of cultures*, „Politeja. Pismo Wydziału Studiów Międzynarodowych i Politycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2012, nr 20/1.

17. Korporowicz L., *Tworzenie sensu. Język – kultura – komunikacja*, Warszawa 1993.
18. Krąpiec M. A., *Człowiek i kultura*, Lublin 2008.
19. Kroeber A. L., Kluckhohn C., *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, Vintage Books, New York 1952, [online] <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=100067373> [dostęp: 3.04.2018].
20. Krzysztofek K., *Formy i kierunki dyplomacji kulturalnej Zachodu*, „Sprawy Międzynarodowe” 1980, nr 7–8.
21. Langowska J., *Polska dyplomacja kulturalna na Bliskim Wschodzie po 2003 roku*, [w:] *Bliski Wschód na rozdrożu*, „Krakowskie Studia Międzynarodowe” 2014, nr 3 (XI).
22. Laqueur W., *Save Public Diplomacy*, „Foreign Affairs” 1994, ed. 73, No. 5, [online] <http://www.foreignaffairs.com/articles/50323/walter-laqueur/save-public-diplomacy-broadcasting-americas-message-matters> [dostęp: 3.04.2018].
23. Linton R., *Kulturowe podstawy osobowości*, tłum. A. Jasińska-Kania, Warszawa 2000.
24. Michałowska G., *Istota i geneza międzynarodowych stosunków kulturalnych*, [w:] *Międzynarodowe stosunki kulturalne. Podręcznik akademicki*, red. A. Ziętek, Warszawa 2010.
25. Michałowska G., *Zmienność i instytucjonalizacja międzynarodowych stosunków kulturalnych*, Warszawa 1991.
26. Nye J., *Soft power. Jak osiągnąć sukces w polityce światowej*, tłum. J. Zaborowski, Warszawa 2007.
27. Ociepka B., *Komunikowanie międzynarodowe*, Wrocław 1999.
28. Olins W., *Wally Olins o marce*, tłum. M. Hereźniak, G. Skonieczko, Warszawa 2004.
29. Pałyga E., *Dyplomacja Polski Ludowej 1944–1984*, Warszawa 1986.
30. Schneider C., *The Unrealized Potential of Cultural Diplomacy: “Best Practices” and What Could Be, If Only...*, „The Journal of Arts Management, Law, and Society” 2009, Vol. 39, No. 4.
31. Sirecka-Wołodko M., *Zagraniczna polityka kulturalna Polski w latach 1956–1970*, Toruń 2011.
32. *Słownik języka polskiego*, [online] <https://sjp.pl/> [dostęp: 3.04.2018].
33. Stelowska D., *Culture in International Relations. Defining Cultural Diplomacy*, „Polish Journal of Political Science” 2015, file:///C:/Users/Justyna/Desktop/PJPS_03_03.pdf [dostęp: 8.07.2018].
34. Sutor J., *Prawo dyplomatyczne i konsularne*, Warszawa 2000.
35. Symonides J., *Kilka uwag o badaniach nad polityką zagraniczną*, [w:] *Teoretyczne problemy polityki zagranicznej*, red. E. Pałyga, J. Symonides, Warszawa 1971.
36. Szondi G., *Filary zarządzania reputacją: dyplomacja publiczna w Europie Wschodniej z perspektywy public relations*, [w:] *Dyplomacja publiczna*, red. B. Ociepka, Wrocław 2008.
37. Tylor E. B., *Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów*, tłum. Z. A. Kowerska, Warszawa 1896.
38. Umińska-Woroniecka A., *Od promocji stosunków kulturalnych i naukowych do dyplomacji kulturalnej w działaniach polskiej służby zagranicznej*, „Polski Przegląd Dyplomatyczny” 2010, nr 5–6 (57–58).
39. *Wstęp do teorii polityki zagranicznej państwa*, red. R. Zięba, Toruń 2004.
40. Znaniecki F., *Nauki o kulturze*, Warszawa 1971.

MATEUSZ TOFILSKI

UNIwersytet Śląski
Wydział Nauk Społecznych
Instytut Filozofii
E-MAIL: TOFILSKI.US@GMAIL.COM

Koncepcja empatycznego odbioru dzieła sztuki w perspektywie kognitywistycznej

STRESZCZENIE

Próba powiązania zjawiska empatii z doświadczeniem estetycznym i odbiorem dzieła sztuki nie jest nowa dla filozofii i psychologii. Swoją historią sięga początków XX wieku (w tym przede wszystkim koncepcji Theodora Lippsa). Jednakże współcześnie, przede wszystkim wraz z rozwojem tzw. teorii umysłu, koncepcja wskazująca na związek pomiędzy umiejętnością przyjmowania perspektywy innych osób a reakcją na sztukę pojawia się ponownie i wiąże się przede wszystkim z ideą ucieleśnionej symulacji, postulowaną między innymi przez Vittoria Gallesego.

Podstawowym celem artykułu jest pochylenie się nad ideą empatycznego odbioru dzieła sztuki, z uwzględnieniem jej historycznych korzeni, współczesnych badań, do których nawiązuje, a także wskazaniem na związane z nią podstawowe zalety oraz wady. Na podstawie tej analizy- zostaną wskazane ewentualne możliwości wykorzystania tak sformułowanej teorii, a także podjęta będzie próba zestawienia jej z koncepcjami wskazującymi na złożoność i wieloaspektowość procesu odbioru dzieła sztuki.

SŁOWA KLUCZOWE

empatia, percepcja sztuki, teoria umysłu, emocje

Wstęp

Współczesny dynamiczny rozwój neuronauki idzie w parze z poruszaniem przez nią obszarów tematycznych oraz problemów, które do tej pory tradycyjnie podejmowane były tylko w ramach filozofii, co z kolei stanowi podstawę wykształcenia się takich dyscyplin, jak chociażby neuroestetyka czy też neuronauka duchowości. Poza tym próby łączenia ze sobą aktualnych wyników badań neuronaukowych ze znanymi już w filozoficznej tradycji koncepcjami jest jednym z podstawowych zadań szeroko rozumianego nurtu neurofilozoficznego.

Tego typu schemat przyjmuje także współczesna próba powiązania ze sobą zjawiska empatii oraz doświadczenia estetycznego, związana przede wszystkim z paradygmatem umysłu ucieleśnionego i sformułowana między innymi przez Vittoria Gallesego i Davida Freedberga. Wychodząc od badań neuronaukowych, czyli źródłowo od odkrycia systemu neuronów lustrzanych, a także eksperymentów prowadzonych w ramach programu estetyki eksperymentalnej, sformułowana zostaje koncepcja, która w bezpośredni sposób nawiązuje do powstałej na początku XX wieku teorii empatycznego odbioru dzieła sztuki, kojarzonej głównie z postaciami Roberta Vischera i Theodora Lippsa.

Celem niniejszego tekstu jest przede wszystkim analiza tego stanowiska, zarówno z uwzględnieniem historycznych źródeł, jak i jego współczesnego kształtu, opierającego się na aktualnej wiedzy neuronaukowej oraz silnie osadzonego we wspomnianym paradygmacie. W ten sposób zaprezentowane zostaną jego podstawowe zalety, ale i wady (w tym przede wszystkim zarzuty dotyczące stosowania poszczególnych pojęć, jak i odwołujące się do ewentualnego błędnego rozumienia mechanizmów odpowiadających za funkcjonowanie empatii). Wreszcie na tej podstawie zostanie sformułowane pytanie o to, czy – pomimo zasadnej krytyki – tego typu koncepcja może zostać w jakiś sposób wykorzystana w kontekście myślenia o procesach związanych z odbiorem dzieła sztuki, a także czy i jakie alternatywne rozwiązania można zaproponować w jej ramach. W tym kontekście zostaną przywołane przede wszystkim ujęcia wskazujące na złożoność i wieloaspektowość doświadczenia estetycznego.

1. Empatia a odbiór dzieła sztuki

1.1. HISTORYCZNA KONSEPCJA THEODORA LIPPSA

Sposobów rozumienia i definiowania empatii jest bardzo wiele (Paul Bloom pisze wręcz, że ich liczba jest tak duża, jak wielu jest zajmujących się nią badaczy¹), co zresztą zostanie jeszcze dokładniej poruszone w dalszej części pracy. Najczęściej

¹ P. Bloom, *Przeciw empatii. Argumenty za racjonalnym współczuciem*, tłum. M. Chojnacki, Kielce 2017, s. 26.

i najbardziej ogólnie mówi się o niej jako o pewnego rodzaju „wczuciu się” w stan psychiczny drugiej osoby. Ze względu na swoją ważność temat ten był podejmowany w tradycji filozoficznej od dawna, o czym świadczą chociażby teksty Davida Hume’a czy Adama Smitha, którzy starali się analizować właśnie zagadnienie „pokrewieństwa uczuć”, jednocześnie wiążąc je raczej z pojęciem sympatii², czy też Johna Stuarta Milla, utożsamiającego wnioskowanie na temat stanów mentalnych innych osób z wnioskowaniem przez analogię³. Jednak za wprowadzenie do tego filozoficzno-psychologicznego kontekstu terminu „empatia” odpowiedzialny jest amerykański psycholog Edward Titchener, który na początku XX wieku właśnie na angielskie *empathy* przetłumaczył niemieckie *Einfühlung* („wczucie się”)⁴, a więc pojęcie wykorzystywane między innymi przez Roberta Vischera i Theodora Lippsa w kontekście wyjaśniania doświadczenia estetycznego, odnoszące się do momentu kontaktu człowieka z dziełem sztuki.

Vischer, pochylając się nad psychologicznym aspektem rozumienia dzieła sztuki, utożsamiał je z odbiorem empatycznym, w które jego zdaniem włączone było całe ciało. Ta intuicja wydaje się szczególnie interesująca z perspektywy jednego z paradygmatów obecnych we współczesnej neuronauce poznawczej, czyli umysłu ucieleśnionego, którego przedstawiciele podkreślają nierozzerwalne powiązanie umysłu z ciałem, co wpływa na każdy etap przetwarzania informacji (przykładem mogą być tu słowa George’a Lakoffa i Marka Johnsona, którzy twierdzą, że „prawdziwi ludzie mają umysły ucieleśnione, a ich systemy pojęciowe powstają dzięki żywemu ciału, są przez nie ukształtowane i dzięki niemu posiadają znaczenie”⁵). U Vischera to powiązanie działań optycznych i kinetycznych pojawia się w formie „aktywnego”, uważnego przyglądania się, dzięki któremu wczucie się jest w ogóle możliwe. Wczucie się może z kolei dotyczyć zarówno obiektów aktualnie percypowanych, jak i tych, które są obecne w naszej wyobraźni w formie nieświadomego utożsamienia się z ich formą⁶. Wszelkie nasze wrażenia empatyczne kształtują się więc na linii relacji zachodzącej między podmiotem a przedmiotem. Relacji, która – według Vischera – nie ma dowolnego charakteru, lecz opiera się na równowadze tych dwóch elementów, co okaże się jednak niewystarczającym warunkiem do uniknięcia zasadnych zarzutów wskazujących na niedowartościowanie roli samego dzieła w teorii empatycznego odbioru sztuki (zostanie to opisane w dalszej części pracy).

² A. Smith, *Teoria uczuć moralnych*, tłum. D. Petsch, Warszawa 1989.

³ M. Hohol, *Ucieleśniony podmiot: od wspólnej rozmaitości do „ja”*, [w:] *Spór o podmiotowość: Perspektywa interdyscyplinarna*, red. A. Warmbier, Kraków 2016, s. 179.

⁴ G. Sztabiński, *Empatia w sztuce – dawniej i dziś*, [w:] *Acta Artis. Studia ofiarowane profesor Wandzie Nowakowskiej*, red. A. Pawłowska, E. Jedlińska, K. Stefański, Łódź 2016, s. 93.

⁵ G. Lakoff, M. Johnson, *Co kognitywizm wnosi do filozofii?*, „Znak” 1999, nr 11, s. 25–32.

⁶ A. Białek, „Sympatia”, *empatia, podejmowanie perspektywy*, „Psychoterapia” 2007, nr 3 (142), s. 25.

Theodor Lipps jako zwolennik myśli Vischera rozwinął koncepcję estetyki empatycznej, w której empatia rozumiana jako pewien mechanizm cielesnej, motorycznej symulacji, idący w parze z emocjonalną odpowiedzią, stanowi podstawę doświadczenia estetycznego. Zresztą jego zdaniem to właśnie ona jest najważniejszą z płaszczyzn poznania (obok niej wymienia jeszcze obserwację zmysłową i obserwację wewnętrzną), przez co ma być fundamentem większości procesów psychicznych, a nawet społecznych. Spośród wyróżnionych w jego koncepcji sześciu typów empatii z perspektywy badań estetycznych szczególnie istotna wydaje się empatia nastrojowa, związana z wczuciem się podmiotu w odbierane dzieło sztuki, która następnie może połączyć się z empatią estetyczną, związaną bezpośrednio z przeżyciem piękna⁷. Jednocześnie dla niemieckiego psychologa estetyczna odmiana empatii nie stanowi pewnego rodzaju dodatku albo rozszerzenia, bowiem właśnie w kontakcie ze sztuką zjawisko to zyskuje swoją najpełniejszą formę.

Podobnie jak u Vischera, cały proces empatyzowania jest nieświadomy i automatyczny oraz opierający się na schemacie, w którym najpierw dochodzi do przeniesienia przez widza odczuć na przedmiot percepcji, a dopiero potem do uznania ich za źródłowo pochodzące od obiektu (mowa tu nawet o braku rozdziału między cudzym a moim Ja)⁸. Pierwotne jest tutaj poczucie związku, a świadomość dualizmu podmiot – przedmiot ma być w tej sytuacji odbierana wtórnie. Jak pisał sam Lipps, empatia oznacza, że antyteza między osobą a obiektem zanika, a może raczej jeszcze nie istnieje⁹, co jednak – jak się okaże w dalszych rozważaniach – jest mocno problematycznym założeniem. Piotr Francuz wskazuje, iż stanowiska badaczy zajmujących się empatią można podzielić na te, w których rozumie się ją jako zjawisko wyjaśnialne na poziomie świadomych procesów poznawczych (takich jak chociażby wyobrażanie czy wnioskowanie), oraz wskazujące raczej na jej adaptacyjny i emocjonalny charakter¹⁰. Stanowisko Lippsa można zaliczyć w tym miejscu do drugiej ze wspomnianych grup. Nie jest ono jednak tak oczywiste w kwestii roli, jaką przypisywał ciału w całym procesie empatyzacji. Z jednej strony, jak zauważa Grzegorz Sztabiński, według Lippsa wraz z postępem mentalnego połączenia z obserwowanym obiektem cielesne wrażenia schodzą na dalszy plan¹¹, ale jednocześnie u jego podstaw, a więc u podstaw wczucia się w dzieło sztuki bądź stany mentalne drugiej osoby, stoi zmysłowe pojawienie się i motoryczna symulacja. Jest ona zatem jego koniecznym, chociaż nie jedynym elementem.

⁷ W. Gulin, *Theodora Lippsa psychologiczna koncepcja empatii*, „Forum Psychologiczne” 1997, nr 1, s. 30.

⁸ Ibidem, s. 29.

⁹ T. Lipps, *Empathy, Inner, Imitation and Sense-feelings*, [w:] *A Modern Book of Esthetics*, ed. M. Rader, New York 1965, s. 375.

¹⁰ P. Francuz, *O empatii i rozumieniu w psychologii poznawczej*, [w:] *Empatia, obrazowanie i kontekst jako kategorie kognitywistyczne*, red. H. Kardela, Z. Muszyński, M. Rajewski, Lublin 2012, s. 96.

¹¹ G. Sztabiński, op. cit., s. 98.

1.2. EMPATIA ESTETYCZNA A UCIELEŚNIONA SYMULACJA

Dość szeroko dyskutowana zaraz po jej sformułowaniu teoria empatycznego odbioru dzieła sztuki po przełomie wieków XIX i XX straciła na znaczeniu, a zainteresowanie nią koncentrowało się przede wszystkim na krytyce¹², która zostanie przytoczona w dalszej części pracy. Jednak współcześnie, w ramach szerszego nurtu, który Juliet Koss określa nawet pewnego rodzaju powrotem do empatii, da się zaobserwować ponowne zainteresowanie intuicjami obecnymi w tekstach Lippsa oraz Vischera¹³. Z perspektywy omawianego tematu szczególnie interesujące wydaje się wykorzystywanie analogicznych rozwiązań w ramach koncepcji związanych z tzw. ucieleśnioną symulacją, która w ramach wspomnianego już umysłu ucieleśnionego stara się wyjaśnić zjawisko teorii umysłu, czyli powszechnej wśród ludzi zdolności do predykcji i wyjaśniania zachowań własnych i cudzych w oparciu o postulowane stany mentalne.

Sam problem teorii umysłu pozostaje w bliskim związku z zagadnieniem empatii, chociaż bezpośrednio łączy się go raczej z tzw. podejmowaniem perspektywy, czyli rozumieniem stanów innych osób bez konieczności ich podzielenia, nie zaś z samym doświadczeniem empatycznym¹⁴. Próby wyjaśnienia teorii umysłu, poza radykalnymi postulatami eliminacji słownika psychologii potocznej podnoszonymi przez eliminatywistów¹⁵, koncentrują się wokół dwóch podstawowych rozwiązań proponowanych w ramach teorii teorii oraz teorii symulacji. Ucieleśniona symulacja jest próbą znalezienia trzeciego rozwiązania, stawiającą na jak największe uproszczenie mechanizmu stojącego za teorią umysłu i sprowadzającą ją do formy ucieleśnionej praktyki. Jak pisze Shaun Gallagher, chodzi tu o symulację, „ucieleśnioną praktykę” rozumianą jako nieświadomy, przedrefleksyjny, funkcjonalny mechanizm, którego funkcją jest prezentowanie obiektów, przyczyn i wydarzeń¹⁶. Przenosząc go na zagadnienie empatii, staje się ona w tym ujęciu bezpośrednią konsekwencją naszej naturalnej tendencji do doświadczenia i przeżywania relacji interpersonalnych¹⁷. To ciało jest tutaj źródłem konstytuującym nasze doświadczenie świata. Jednocześnie, podobnie jak miało to miejsce w przywoływanej, historycznej koncepcji, współcześni autorzy rozszerzają zakres tego mechanizmu z rozumienia stanów psychicznych innych osób także na doświadczenia estetyczne.

¹² Ibidem, s. 104.

¹³ J. Koss, *On the s of Empathy*, „The Art Bulletin” 2006, No. 1, Vol. 88, s. 139.

¹⁴ A. Białek, op. cit., s. 28.

¹⁵ P. M. Churchland, *Mechanizm rozumu, siedlisko duszy: filozoficzna podróż w głąb mózgu*, tłum. G. Karaś, Warszawa 2007.

¹⁶ S. Gallagher, *How the Body Shapes the Mind*, Oxford 2005, s. 208.

¹⁷ Zwolennicy ucieleśnionej symulacji mówią w tym miejscu nawet o hipotezie wspólnej rozmaitości, a więc istnieniu pewnej intersubiektywnej, wczesnej ontogenetycznie przestrzeni informacji (M. Hohol, P. Urbańczyk, *Some Remarks on Embodied-Embedded Social Cognition*, [w:] *The Emotional Brain Revisted*, ed. J. Dębiec, Kraków 2014, s. 279–302).

To właśnie sensoryczno-motoryczny komponent na przykład percepcji obrazu pozwala odbiorcy poczuć dzieło w sposób ucieleśniony. Oczywiście w kontakcie ze sztuką znaczenie odgrywa też nasza historia, indywidualna tożsamość czy też nastrój, ale zdaniem Vittoria Gallesego i Davida Freedberga żaden estetyczny sąd nie jest możliwy bez ucieleśnionej symulacji i empatii, które następują po wizualnej obserwacji¹⁸. Na poziomie neuronalnym podstawą tejże symulacji ma być system neuronów lustrzanych rozumiany jako mechanizm imitacji, a więc właśnie precyzyjnego naśladowania sekwencji motorycznej, przy jednoczesnym rozumieniu celu, jaki ona zakłada.

W tym kontekście Gallese postuluje prowadzenie badań nie tyle w ramach neuroestetyki, ile dyscypliny określanej przez niego jako estetyka eksperymentalna¹⁹, która ma za zadanie rzucenie nowego światła na ucieleśnione aspekty odbioru dzieła, podkreślając przez to jego społeczny charakter²⁰. Tak rozumiana estetyka eksperymentalna, zdaniem włoskiego badacza, może okazać się przydatna przede wszystkim na dwóch polach. Pierwszym jest zbliżone do neuroestetyki zadanie wykrywania i wskazywania na emocje spowodowane pracami artysty, drugim zaś wskazywanie na potencjalną relację między wykonywaniem gestu przez artystę a jego recepcją przez obserwatora. Drugi element wspierany jest przede wszystkim przez trzy eksperymenty przeprowadzone techniką EEG. Pierwsze badania pokazały, że obserwowanie napisanych odręcznie liter rzymskiego alfabetu, chińskiego ideogramu i wreszcie znaku pozbawionego znaczenia aktywuje u obserwatorów motoryczne reprezentacje ruchów ręki odpowiadających ich powstaniu. Dwa pozostałe badania sprawdzały analogiczną sytuację w przypadku patrzenia na uznane dzieła sztuki, odpowiednio Franza Kline'a i Lucia Fontany, czyli dynamiczne pociągnięcia pędzlem i cięcia materiału²¹. Autorzy badań przekonują, że na podstawie wyników można mówić o aktywacji u obserwatorów specyficznych obszarów kontrolujących wykonanie tych samych gestów, które czynił twórca, tworząc dane dzieło. Zatem podczas obserwacji miałyby się dostrzegać informacje nie tylko na temat kształtu, kierunku czy tekstury dzieła, ale też motorycznej ekspresji artysty podczas tworzenia.

W modelu empatycznego odbioru sztuki najważniejszy jest jednak fakt, iż ma on pokazywać relacyjny charakter ludzkiego doświadczenia, a więc nie realizuje maksymalistycznych celów pełnego wyjaśnienia zjawiska sztuki, ale zwraca uwagę

¹⁸ V. Gallese, D. Freedberg, *Mirror and Canonical Neurons Are Crucial Elements in Aesthetic Response*, "Trends in Cognitive Sciences" 2007, Vol. 11, No. 10, s. 411.

¹⁹ Sam termin „estetyka eksperymentalna” nie jest nowy. Pierwsze próby badania doświadczeń estetycznych za pomocą przeprowadzanych eksperymentów pojawiły się już w XIX wieku.

²⁰ V. Gallese, *Visions of the Body. Embodied Simulation and Aesthetic Experience*, "Aisthesis" 2017, No. 1 (1), s. 45.

²¹ M. A. Umiltà, C. Berchio, M. Sestito, D. Freedberg, V. Gallese, *Abstract Art. And Cortical Motor Activation: An EEG Study*, "Front. Hum. Neuro." 16.11.2012.

na jej jeden, interesujący komponent, tym samym podkreślając znaczenie sztuki jako nieodłącznego elementu kształtującego ludzkość. Ciekawe jest także to, że wspomniane relacje są przez nas nawiązywane nie tylko z ludźmi, obiektami ze świata realnego, ale jak chcą obserwatorzy zjawiska tzw. immersji, czyli „zanurzania się” w fikcyjną rzeczywistość, również z bohaterami literackimi, filmowymi itp. W tym kontekście zwraca się uwagę na tożsamość operacji mentalnych przy tworzeniu reprezentacji postaci fikcyjnej i człowieka rzeczywistego, a także, co istotne dla omawianego zagadnienia, na emocje jako podstawowy element wpływający na zwiększanie się lub zmniejszanie efektu realności tego zjawiska²². Gallese pisze, że neuronauka pokazuje nam w ten sposób, iż granica między rzeczywistością a naszą wyobraźnią nie jest wcale tak ostra, jak nam się może wydawać, chociaż oczywiście istnieje w naszych głowach jasne rozróżnienie między doświadczeniem świata rzeczywistego i fikcyjnego²³. Kontakt z tym drugim jest w oczywisty sposób ograniczony, ale paradoksalnie może on prowadzić do „wyzwolonej ucieleśnionej symulacji”, wolnej od bezpośredniego doświadczania stałych elementów codziennego życia. David Freedberg łączy wręcz empatyczną kontemplację religijnych dzieł sztuki z jedną z form wejścia w doświadczenia religijne²⁴. Paweł Gładziejewski zauważa z kolei, że w omawianej koncepcji, w kontekście nawiązywania swoistej relacji z bohaterami przedstawionymi w dziele, dochodzi do nieuprawnionego utożsamienia empatii i zaangażowania, o którym w rzeczywistości powinniśmy mówić w odniesieniu do kontaktu z fikcyjnymi postaciami²⁵. Jak się okazuje, nie jest to jedyny problem natury terminologicznej, z jakim boryka się współczesna wersja teorii empatycznego odbioru dzieła sztuki.

2. Możliwości i problemy koncepcji empatycznego odbioru dzieła sztuki

2.1. POJĘCIE EMPATII

Gdy skoncentrujemy się na samym pojęciu empatii, okaże się, że jest to termin skomplikowany, szeroki i różnie definiowany. Wspominana była już różnica między empatią a podejmowaniem perspektywy; podobnie zwykło się odróżniać od siebie empatię i współczucie²⁶. Pośrednio na tej podstawie Gładziejewski wyróżnia dwa

²² M. Rembowska-Pluciennik, *Emocje w odbiorze literatury – perspektywy kognitywistyczne*, „Ruch Literacki” 2014, nr 6, s. 564.

²³ V. Gallese, op. cit., p. 47.

²⁴ D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005.

²⁵ P. Gładziejewski, *Symulacja mentalna jako podstawa kontaktu poznawczego z fikcyjnymi narracjami*, „Rocznik Kognitywistyczny” V/2011, s. 60.

²⁶ O. Klimecki, M. Ricard, T. Singer, *Empathy versus Compassion: Lessons from 1st and 3rd Person Methods*, [w:] *Compassion: Bridging Practice and Science*, Max Planck Society, 2013, [online] <http://www.compassion-training.org/> [dostęp: 27.03.2018].

rodzaje empatii: empatię percepcji i współodczuwanie²⁷. Pierwszą rozumie jako bezpośrednie, niezapośredniczone i świadome wnioskowanie na temat stanów mentalnych innych osób, które jednak nie wiąże się ze zdolnością do znajdowania się w stanie mentalnym tego samego typu, co stan obserwowanej osoby. Natomiast współodczuwanie będzie związane właśnie ze zdolnością podzielenia tego typu stanów, ale jednocześnie przy świadomości, że nie jest to stan źródłowo pochodzący od nas. Nieco analogicznie Paul Bloom mówi o empatii kognitywnej, a więc związanej właśnie z czytaniem umysłów, oraz o empatii emocjonalnej, czyli współdzieleniu emocji, co wiąże z kolei z Hume'owską sympatią²⁸, która była bliska sposobowi, w jaki empatię rozumiał sam Lipps. Na tej podstawie można powiedzieć, że podobnie do sytuacji nieuwzględnienia możliwości wystąpienia różnic między empatią a zaangażowaniem w trakcie na przykład aktu lekturowego, w pracach Gallesego tego typu różnica nie jest zwykle wyodrębniana, chociaż w kontekście percepcji stanów mentalnych innych osób pisze on o „doświadczeniowym ujmowaniu innych umysłów”²⁹. Na tego typu trudności zwraca uwagę Mark Davis, wskazując, że różnice w stanowiskach często wynikają z tego, iż empatia może być rozumiana zarówno z perspektywy emocjonalnej, jak i poznawczej („mimo że wszyscy zgadzają się z tym, iż te dwie koncepcje muszą zostać rozdzielone, przykleja się łątkę «empatia» obydwu koncepcjom i jest to fakt, który powoduje niemało zamieszania semantycznego w prowadzonych badaniach”³⁰). Poza tym, jak zauważa Piotr Francuz, aby termin dało się zoperacjonalizować, wymaga on uszczegółowienia, które należy ująć jako specjalny mechanizm rozumienia, wymagający zaangażowania pewnych procedur umysłowych, a poza tym dotyczący tylko konkretnych stanów psychicznych drugiej osoby, i to w szczególnych okolicznościach³¹. Problematiczne wydaje się także to, że sterowanie tymi wszystkimi procesami, które należałoby od siebie odróżnić, miałoby się dokonywać za pomocą jednego mechanizmu ucieleśnionej symulacji, a na poziomie neuronalnym dzięki systemowi neuronów lustrzanych.

Trudności może przysparzać także fakt, że niezależnie od definicji w przypadku empatii każdorazowo mówimy o świadomym podzieleniu doznań innych przy jednoczesnym zachowaniu dystynkcji na podmiot i przedmiot³², co jednocześnie

²⁷ P. Gładziejewski, *Czy empatia jest symulacją mentalną? Dyskusja z podejściem reprezentacyjnym ugruntowanym w koncepcji neuronów lustrzanych*, „Diametros” 2011, nr 27, s. 109–113.

²⁸ P. Bloom, op. cit., s. 27.

²⁹ V. Gallese, C. Keysers, G. Rizzolatti, *A Unifying View on the Basis of Social Cognition*, „Trends in Cognitive Sciences” 2004, No. 8, s. 396–403.

³⁰ M. Davis, *Empatia. O umiejętności współodczuwania*, tłum. J. Kubiak, Gdańsk 2001, s. 20.

³¹ P. Francuz, op. cit., s. 95.

³² P. Gładziejewski, *Czy empatia jest symulacją mentalną?...*, op. cit., s. 124.

nie jest utrzymane w odniesieniu do tzw. podzielanych reprezentacji, o których mówi się w kontekście mechanizmów lustrzanych. Frédérique de Vignemont, krytykując tę propozycję, zwraca uwagę, że w gruncie rzeczy nie mamy tu do czynienia z podzieleniem reprezentacji semantycznych danych stanów mentalnych, ale samych procesów neuronalnych, które stoją u ich podstaw³³. Stąd Gładziejewski wskazuje na możliwość wprowadzenia symulacji mentalnej jedynie na poziomie subpersonalnym, co jednak jego zdaniem i tak nie sprawia, że staje się ona konieczną podstawą któregośkolwiek z wyróżnionych przez niego rodzajów empatii³⁴. Natomiast konieczność rozróżnienia podmiotu i przedmiotu danego doświadczenia, za którego zatarcie krytykowała Lippsa już Edyta Stein, niezgadza się z ideą „pełnego wczucia”³⁵, automatycznie wymaga również dołączenia na którymś etapie procesu odpowiedzialnego za to rozróżnienie mechanizmu (tzw. *who-system*).

2.2. ZŁOŻONOŚĆ ODBIORU SZTUKI

Wskazując na zalety omawianej koncepcji, można oczywiście odnieść się do podstawowych argumentów przemawiających za ucieleśnionym poznaniem, związanych z nierozzerwalnym powiązaniem umysłu z ciałem, osadzeniem go w języku, kulturze i praktykach społecznych. Poza tym wspomina się także o zgodności teorii symulacji z danymi pochodzącymi z psychologii rozwojowej i z teorią społecznego uczenia się sformułowaną przez Michaela Tomasello³⁶. Z drugiej strony, poszukując wyjścia z nawarstwiających się problemów, formułowane są także różnego rodzaju teorie hybrydowe, z których ciekawą alternatywą wydaje się dwusystemowa teoria Iana Apperly’ego i Stephena Butterfilla. Jest ona w pewnym stopniu zbliżona do teorii symulacji w rozumieniu Alвина Goldmana i opiera się na powszechnie dziś wykorzystywanej teorii dwóch systemów umysłowych, wyróżniając dwa typy stanów mentalnych powiązanych z dwoma różnymi procesami poznawczymi³⁷. W ten sposób uniknięto problemu skomplikowania teorii, jaką ma się posługiwać człowiek w ramach psychologii potocznej (boryka się z nim teoria teorii i teoria symulacji), a jednocześnie utworzono miejsce dla automatyzmu i nieświadomości, z którymi wiąże się symulacja. Zgodnie z myślą Goldmana działająca szybko symulacja odnosiłaby się do rudymentalnych, podstawowych stanów mentalnych, jak na przykład różnego rodzaju emocje³⁸, w czym można by szukać miejsca dla ograniczonej wersji omawianego spojrzenia.

³³ Ibidem, s. 114.

³⁴ Ibidem, s. 117–118.

³⁵ W. Gulin, op. cit., s. 32.

³⁶ M. Hohol, op. cit., s. 186.

³⁷ Ł. Kurek, *Dualizm przekonań*, Kraków 2016, s. 128.

³⁸ Ibidem, s. 125.

Jednak odnosząc się jeszcze do krytyki, należy zwrócić uwagę, że mocno dyskutowane są aktualnie kwestie związane z mechanizmem stanowiącym neuronalną podstawę ucieleśnionej symulacji, a więc z neuronami lustrzanymi. Nie wchodząc w szczegóły, trzeba zaznaczyć, że pojawiające się zarzuty wiążą się przede wszystkim z głośną książką Gregory'ego Hickoka *Mit neuronów lustrzanych*, w której autor celnie wskazuje na nadużycia w próbach wyjaśniania najróżniejszych zjawisk właśnie za pomocą mechanizmu lustrzanego. Jak pisze amerykański neurolingwista: „podczas gdy kontynuowano badania nad kluczowymi teoriami funkcji neuronów lustrzanych (rozumienie działania, mowa i język, mentalizacja, empatia oraz autyzm), ekscytacja przeniknęła społeczność naukową. Neurony lustrzane dość szybko zostały wplątane w ogromną liczbę ludzkich zdolności, zjawisk i zaburzeń – czasem zasadnie, a czasem nie”³⁹. Hickokowi nie chodzi więc o negację istnienia neuronów lustrzanych, ale o nadinterpretację i przesadę co do roli, jaką mogą one pełnić w naszym życiu, w czym zdecydowanie wypunktowuje ich zwolenników. Warto też zauważyć, że na liście wymienianych przez niego zjawisk, w przypadku których dochodzi do tego typu nadużyć, znajduje się również empatia.

Szukając ewentualnych alternatyw, z jednej strony wskazuje się na próby formułowania koncepcji neuronów lustrzanych, mówiące więcej o tym, jak właściwie powstają połączenia między neuronami i dlaczego można mówić o mechanizmie lustrzanym nie tylko na poziomie pojedynczych neuronów, ale i złożonych obwodów, co zresztą postulował sam Hickok. Tego typu dobrej argumentacji Łukasz Kwiatek doszukuje się w ważnej dla omawianego tematu książce Christiana Keysersa pt. *Empatia*, która jednak, opublikowana przed falą krytyki wymierzoną na neurony lustrzane, nie stroni od odważnych i radykalnych wniosków na temat ich funkcji i znaczenia⁴⁰.

Jednak z perspektywy odbioru dzieła sztuki szczególnie interesujące wydają się aktualne badania EEG przeprowadzone na grupie zawodowych muzyków i tancerzy podczas oglądania fragmentów nagrań z opery oraz baletu. Eksperyment przeprowadzony na Uniwersytecie w Helsinkach polegał na prezentowaniu trzem grupom (wspomnianym grupom zawodowym oraz grupie kontrolnej) nagrań z samą muzyką, samym tańcem (zarówno w wykonaniu prawdziwych tancerzy, jak i komputerowych modeli) oraz ich synchronizacją⁴¹. W trakcie ich trwania mierzona była między innymi synchroniczność fal teta i alfa w mózgu. Na podstawie uzyskanych wyników, poza potwierdzeniem różnic widocznych u specjalistów i laików, badacze wskazali, iż odczytywanie emocji zawartych

³⁹ G. Hickok, *Mit neuronów lustrzanych*, tłum. K. Cipora, A. Machniak, Kraków 2016, s. 46.

⁴⁰ Ł. Kwiatek, *Przedmowa. Kolejna książka o neuronach lustrzanych...*, [w:] Ch. Keysers, *Empatia*, tłum. Ł. Kwiatek, Kraków 2017, s. 10.

⁴¹ H. Poikonen, P. Toiviainen, M. Tervaniemi, *Dance on Cortex: Enhanced Theta Synchrony in Experts when Watching a Dance Piece*, „European Journal of Neuroscience” 2018, Vol. 47, s. 433–445.

w tańcu dokonuje się raczej dzięki multimodalnym, kognitywnym, emocjonalnym procesom (a nie neuronom lustrzanym), które są związane także z pamięcią epizodyczną i dają się powiązać z ucieleśnioną imitacją w kontekście rozumienia ludzkich ruchów⁴². Jak mówią autorzy badania, mechanizmy rozumienia emocji pochodzących z obserwacji ruchu są podobne do tych, które są wzbudzane przez inne emocjonalne stymulanty. Tego typu wnioski wydają się w ciekawy sposób korespondować ze współczesnymi badaniami z zakresu neurokognitywistyki, które wskazują, że stany kognitywne i emocjonalne są ze sobą ściśle powiązane⁴³. Zwrócenie uwagi na mechanizmy emocjonalne w kontekście analizy zjawiska odbioru dzieła sztuki również wydaje się ciekawym rozwiązaniem.

Na bazie dowartościowywania komponentu emocjonalnego została także sformułowana przez Andrzeja Klawitera i Dawida Wienera próba wykorzystania tego typu faktu do uaktualnienia i rozwinięcia koncepcji przeżycia estetycznego Romana Ingardena. Zgodnie z założeniem autorów nie jest to już neuroestetyczna teoria, ale próba wyprowadzenia ściśle filozoficznej koncepcji w oparciu o zgodność i wnioski wyciągnięte z badań kognitywistycznych⁴⁴. W ten sposób percepcja staje się jedynie etapem inicjującym odbiór dzieła, który jest napędzany przez przełączanie się odbiorcy z procesów emocjonalnych na poznawcze i z powrotem. Cały proces odbioru dzieła opiera się, zgodnie z myślą Romana Ingardena, na przechodzeniu pomiędzy trzema rodzajami emocji: emocją wstępną, emocjami wewnątrzestetycznymi i emocją finalną⁴⁵. Stricte filozoficznym założeniem jest tu natomiast stwierdzenie, że dzieło sztuki pozostaje obiektem o specyficznej naturze, która nie daje się sprowadzić do bycia częścią świata naturalnego.

Myśląc o ewentualnych próbach nawiązania do tej koncepcji w kontekście omawianego zagadnienia, trzeba zaznaczyć, że polscy badacze piszą w tym miejscu o emocjach estetycznych jako emocjach erzacowych⁴⁶, a więc świadomie kontrolowanych, przetwarzanych percepcyjno-emocjonalnie i odłączonych od działania. Kontrola nad tego typu emocjami ma być możliwa, przynajmniej częściowo, dzięki świadomej woli i decyzji podmiotu, a to dlatego, że w ich przypadku nie mamy do czynienia z antycypacją realnego stanu, wydarzenia. Zamiast tego emocje erzacowe wywołują na przykład obraz lub wyobrażenie stanowiące jedynie erzac, namiastkę realnego stanu rzeczy (np. pełnący wąż obserwowany na ekranie telewizora), a więc powodujące słabszą reakcję (strach przed wężem w telewizji będzie dużo mniejszy niż w sytuacji rzeczywistego spotkania ze zwierzęciem). To z kolei na pierwszy rzut oka odróżnia emocje erzacowe od sposobu,

⁴² Ibidem.

⁴³ J. Bremer, *Pojęcie duszy w naukach kognitywnych*, „Osoba i Dusza”, t. 7, Poznań 2010, s. 46.

⁴⁴ A. Klawiter, D. Wiener, *Emocje w odbiorze dzieła sztuki. Ujęcie fenomenologiczne w parafrazie kognitywistycznej*, „Poznańskie Studia z Filozofii Nauki” 2015, t. 24, nr 1, s. 11.

⁴⁵ Ibidem, s. 13.

⁴⁶ Ibidem, s. 42.

w jaki są ujmowane emocje w ramach ucieleśnionej symulacji. Piotr Przybysz, również powołujący się na pomysł Klawitera i Wienera, pisząc o złożoności procesu odbioru dzieła sztuki, wyróżnia trzy obszary behawioralno-poznawcze, w których pojawiają się emocjonalne reakcje na sztukę. Pierwszy z nich stanowią właśnie emocje ucieleśnione, pojawiające się w postaci bezpośrednich, zautomatyzowanych reakcji cielesnych, wywoływane przez warunkowanie oraz „zarazenie emocjonalne”⁴⁷. Kolejny obszar to emocje towarzyszące intensywnej aktywności poznawczej odbiorcy i wreszcie trzeci – obszar emocji asocjacyjno-kontekstowych. Zatem wydaje się, że przy odpowiednim ograniczeniu propozycji wysuniętych w ramach współczesnej koncepcji empatycznego odbioru dzieła sztuki wyniki badań prowadzonych chociażby w ramach estetyki eksperymentalnej w rozumieniu Gallesego mogą okazać się przydatne w zrozumieniu pewnego aspektu i etapu odbioru dzieła sztuki. Etapu, który może stanowić część długiego i skomplikowanego procesu, wskazującego na złożoność i wieloaspektowość emocjonalnego odbioru sztuki. Niedostrzeganie tej złożoności stanowi notabene jeden z podstawowych zarzutów formułowanych w odniesieniu do neuroestetyki.

Zakończenie

Koncentrując się na estetyce oraz kwestiach związanych z odbiorem dzieła sztuki, warto powiedzieć, że za zalety omawianej koncepcji można uznać właśnie kładzenie nacisku na emocjonalny wymiar odbioru dzieła, a także próbę dowartościowania społecznych wymiarów sztuki. Oczywiście nie znaczy to, że może ona stanowić całościowe wyjaśnienie zjawiska sztuki, co zresztą Gallese sam podkreśla w swoich tekstach i do czego w gruncie rzeczy nie aspiruje.

Z drugiej strony już od czasów Lippsa empatyczna teoria odbioru dzieła sztuki była krytykowana z perspektywy estetyki. Chociażby Rudolf Arnheim wskazywał, że w zbyt małym stopniu uwzględnia ona związek występujący między emocjami odbiorcy a cechami samego bodźca wzrokowego⁴⁸. Poza tym Stefanowi Morawskiemu nie podobała się zmiana roli dzieła sztuki, a także sposób zdefiniowania relacji między artystą i odbiorcą (zbyt duża rola twórcza zostaje przypisana temu drugiemu). W miejsce przeżycia estetycznego pojawia się jego zdaniem co najwyżej przeżycie para-estetyczne⁴⁹. Wreszcie sama współczesna estetyka eksperymentalna, podobnie jak neuroestetyka, może zostać zaliczona do teorii percepcyjnych, których przeciwnicy wskazują na niewystarczający charakter koncentracji na akcie percepcyjnym w celu wyjaśnienia zjawiska odbioru

⁴⁷ P. Przybysz, *O naturze emocji towarzyszących odbiorowi sztuki. Dynamiczne i sytuacyjne podejście do emocji estetycznych*, „Estetyka i Krytyka” 2017, nr 46, s. 47.

⁴⁸ G. Sztabiński, op. cit., s. 109.

⁴⁹ S. Morawski, *Ekspresja*, „Studia Estetyczne” 1974, nr 11, s. 320.

dzieła. Wydaje się jednak, że nie przyjmując tego typu maksymalistycznych założeń, zarówno neuroestetyka, zaproponowana przez Semira Zekiego, jak i koncentrująca się na aspekcie ucieleśnienia i społecznego charakteru sztuki estetyka eksperymentalna mogą wiele powiedzieć na temat pewnych podstawowych i uniwersalnych aspektów naszego kontaktu ze sztuką, a także mogą pozwolić na wyciągnięcie ciekawych wniosków na temat samych mechanizmów percepcji i przetwarzania informacji. Wreszcie badania z zakresu estetyki eksperymentalnej i jej powiązanie zarówno z teorią umysłu, jak i aspektem społecznym czynią ją, jak i cały paradygmat umysłu ucieleśnionego, interesującą z perspektywy ewolucyjnej oraz pytania o genezę i przyczyny wykształcenia się sztuki. Jak już wspomniano, może to także zostać powiązane z ideą społecznego uczenia się zaproponowaną przez Michaela Tomasello. Niebagatelna może się również okazać analiza sfery emocjonalnej, która jednocześnie, odwołując się do przytoczonych badań, wydaje się mniej kontrowersyjna niż koncepcje oparte na neuronach lustrzanych.

Bazując przede wszystkim na świadomości wspomnianych ograniczeń i błędów wynikających ze zbyt szerokiej interpretacji zaobserwowanych zjawisk, a także wielu zarzutów znanych już z przeszłości i stawianych tej koncepcji, widać, iż wymagałaby ona przeformułowania, w tym także w warstwie terminologicznej. Wtedy być może mogłaby stanowić część szerszego wyjaśnienia, ujmującego złożoność i wysoki poziom skomplikowania procesu odbioru dzieła sztuki.

CONCEPTION OF EMPHATIC PERCEPTION OF ART IN COGNITIVE SCIENCE PERSPECTIVE

ABSTRACT

Conception which is based on an attempt of interconnecting the phenomenon of empathy and aesthetical experience, is not new and its history was started at the beginning of XX century (primarily in the ideas of Theodor Lipps). However nowadays, above all with the progress in researches about theory of mind, the idea that our ability to taking another man perspective is connected with our reaction on art is still actual and connected with the idea of embodied simulation, represented for example by Vittorio Gallese.

The main purpose of this text is to analyse the conception of empathic perception of art and to show their historical and modern elements and also its advantages and disadvantages. Based on this analyses this text is showing capabilities of using this idea and its eventual collation with another conceptions showing complexity of process of art perception.

KEYWORDS

empathy, art perception, theory of mind, emotions

BIBLIOGRAFIA

1. Białek A., „*Sympatia*”, *empatia, podejmowanie perspektywy*, „Psychoterapia” 2007, nr 3 (142), s. 23–36.
2. Bloom P., *Przeciw empatii. Argumenty za racjonalnym współczuciem*, tłum. M. Chojnacki, Kielce 2017.
3. Bremer J., *Pojęcie duszy w naukach kognitywnych*, „Osoba i Dusza”, t. 7, Poznań 2010, s. 37–63.
4. Churchland P. M., *Mechanizm rozumu, siedlisko duszy: filozoficzna podróż w głąb mózgu*, tłum. G. Karaś, Warszawa 2007.
5. Davis M., *Empatia. O umiejętności współodczuwania*, tłum. J. Kubiak, Gdańsk 2001.
6. Francuz P., *O empatii i rozumieniu w psychologii poznawczej*, [w:] *Empatia, obrazowanie i kontekst jako kategorie kognitywistyczne*, red. H. Kardela, Z. Muszyński, M. Rajewski, Lublin 2012, s. 95–102.
7. Freedberg D., *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005.
8. Gallagher S., *How the Body Shapes the Mind*, Oxford 2005.
9. Gallese V., Freedberg D., *Mirror and Canonical Neurons Are Crucial Elements in Aesthetic Response*, „Trends in Cognitive Sciences” 2007, Vol. 11, No. 10, s. 411.
10. Gallese V., Keysers C., Rizzolatti G., *A Unifying View on the Basis of Social Cognition*, „Trends in Cognitive Sciences” 2004, No. 8, s. 396–403.
11. Gallese V., *Visions of the Body. Embodied Simulation and Aesthetic Experience*, „Aisthesis” 2017, No. 1 (1), s. 41–50.
12. Gładziejewski P., *Czy empatia jest symulacją mentalną? Dyskusja z podejściem reprezentacyjnym ugruntowanym w koncepcji neuronów lustrzanych*, „Diametros” 2011, nr 27, s. 109–113.
13. Gładziejewski P., *Symulacja mentalna jako podstawa kontaktu poznawczego z fikcyjnymi narracjami*, „Rocznik Kognitywistyczny” V/2011, s. 57–63.
14. Gulin W., *Theodora Lippsa psychologiczna koncepcja empatii*, „Forum Psychologiczne” 1997, nr 1, s. 25–37.
15. Hickok G., *Mit neuronów lustrzanych*, tłum. K. Cipora, A. Machniak, Kraków 2016.
16. Hohol M., *Ucieleśniony podmiot: od wspólnej rozmaitości do „ja”*, [w:] *Spór o podmiotowość: Perspektywa interdyscyplinarna*, red. A. Warmbier, Kraków 2016, s. 177–190.
17. Hohol M., Urbańczyk P., *Some Remarks on Embodied-Embedded Social Cognition*, [w:] *The Emotional Brain Revisited*, ed. J. Dębiec, Kraków 2014, s. 279–302.
18. Keysers Ch., *Empatia*, tłum. Ł. Kwiatek, Kraków 2017.
19. Klawiter A., Wiener D., *Emocje w odbiorze dzieła sztuki. Ujęcie fenomenologiczne w parafrazie kognitywistycznej*, „Poznańskie Studia z Filozofii Nauki” 2015, t. 24, nr 1, s. 11–49.
20. Klimecki O., Ricard M., Singer T., *Empathy versus Compassion: Lessons from 1st and 3rd Person Methods*, [w:] *Compassion: Bridging Practice and Science*, Max Planck Society, 2013, [online] <http://www.compassion-training.org/> [dostęp: 27.03.2018].
21. Koss J., *On the s of Empathy*, „The Art Bulletin” 2006, No. 1, Vol. 88.
22. Kurek Ł., *Dualizm przekonań*, Kraków 2016.
23. Lakoff G., Johnson M., *Co kognitywizm wnosi do filozofii?*, „Znak” 1999, nr 11, s. 25–32.
24. Lipps T., *Empathy, Inner, Imitation and Sense-feelings*, [w:] *A Modern Book of Esthetics*, ed. M. Rader, New York 1965.
25. Morawski S., *Ekspresja*, „Studia Estetyczne” 1974, nr 11.

26. Poikonen H., Toiviainen P., Tervaniemi M., *Dance on Cortex: Enhanced Theta Synchrony in Experts when Watching a Dance Piece*, "European Journal of Neuroscience" 2018, Vol. 47, s. 433–445.
27. Przybysz P., *O naturze emocji towarzyszących odbiorowi sztuki. Dynamiczne i sytuacyjne podejście do emocji estetycznych*, „Estetyka i Krytyka” 2017, nr 46, s. 41–58.
28. Przybyszewska A., *O niektórych strategiach otwarcia na czytelnika w wybranych przykładach literatury nowomiedialnej (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 345–368.
29. Rembowska-Płuciennik M., *Emocje w odbiorze literatury – perspektywy kognitywistyczne*, „Ruch Literacki” 2014, nr 6, s. 563–575.
30. Smith A., *Teoria uczuć moralnych*, tłum. D. Petsch, Warszawa 1989.
31. Sztabiński G., *Empatia w sztuce – dawniej i dziś*, [w:] *Acta Artis. Studia ofiarowane profesor Wandzie Nowakowskiej*, red. A. Pawłowska, E. Jedlińska, K. Stefański, Łódź 2016, s. 93–114.
32. Umiltà M. A., Berchio C., Sestito M., Freedberg D., Gallese V., *Abstract Art. And Cortical Motor Activation: An EEG Study*, "Front. Hum. Neuro." 16.11.2012.

KATARZYNA KNOLL

UNIwersytet Śląski
Wydział Filologiczny
Instytut Języka Angielskiego
Zakład Orientalistyki i Językoznawstwa Ogólnego
E-MAIL: KATARZYNA.KNOLL@US.EDU.PL

Phonetic Imitation of Mandarin Stops. The Case of Polish Advanced Learners

ABSTRACT

Mandarin Chinese, unlike Polish, has no voiced stops and it contrasts voiceless unaspirated and voiceless aspirated stops, whereas Polish contrasts voiced and voiceless unaspirated stops. A study on the perception of voicing contrasts in Mandarin showed that Polish advanced speakers of Mandarin consistently divide stops into lenis (/p t k/) and fortis (/p^h t^h k^h/). This paper is to show whether they are able to articulate these sounds in a native-like manner. A group of university students participated in our pilot study. They were all advanced learners of Mandarin (their L3). They were asked to imitate syllables they heard. Their performances were recorded and analysed by measuring VOT values of the target sounds. The results of the experiment reveal that long lag stops are generally produced with sufficient, native-like, aspiration, whereas short lag stops appear to be much more problematic and Polish advanced users of Mandarin, even though exposed to the model, do not always produce them correctly, i.e. they add voicing and articulate these sounds in a Polish-like manner.

KEYWORDS

VOT, language acquisition, Mandarin stops, voicing contrasts, imitation

Introduction

Voice Onset Time has been widely used as one of the most reliable acoustic features for investigating voicing contrasts in stops, and it has been applied in the studies of many languages, including Mandarin Chinese and Polish. A considerable number of such studies have shown that Polish divides up the VOT continuum with two categories: voicing lead vs. short lag, whereas Mandarin contrasts short lag vs. long lag.¹

Being an academic teacher (and previously a student) of Mandarin, I observed that learners, even though they do have sophisticated knowledge in Chinese phonetics and are aware of the above-mentioned difference, seem to articulate Mandarin stops in a Polish-like manner. This observation led me to the following question: Are Polish advanced speakers of Mandarin able to produce Mandarin stops in a native-like manner?

This study is an attempt to answer this question.

1. Voice Onset Time

Voice Onset Time (VOT) is “the time interval between the burst that marks release and the onset of periodicity that reflects laryngeal vibration.”² In other words, it can be defined as the time between the burst of air and the initiation of a vowel.

In most languages, stops can be characterized as produced with (i) voicing lead, (ii) short voicing lag, or (iii) long voicing lag.

- (i) Voicing lead (negative VOT): voicing starts before the release of the stop, (approximately -30 ms or more VOT).
- (ii) Short voicing lag (zero onset): voicing begins at or just after the release of the plosive (approximately 0 to +30 ms or up to +35 ms.³
- (iii) Long voicing lag (positive VOT): voicing begins well after the release of the stop (approximately +50 ms or more VOT). It is either accompanied by silence⁴ or aspiration which is heard “if the vocal tract resonates to turbulent air passing through the open glottis.”⁵

¹ P. A. Keating, M. J. Mikoś, W. F. Ganong III, *A Cross-language Study of Range of Voice Onset Time in the Perception of Initial Stop Voicing*, “Journal of the Acoustical Society of America” 1981, No. 70; Z.-J. Wu, M.-C. Lin, 实验语音学概要 [Shiyan Yuyinxue Gaiyao], Pekin 1987.

² L. Lisker, A. S. Abramson, *A Cross Language Study of Voicing in Initial Stops: Acoustic Measurements*, “Word” 1964, No. 20, p. 422.

³ P. A. Keating, *Phonetic and Phonological Representation of Stop Consonant Voicing*, “Language” 1984, No. 60.

⁴ D. H. Klatt, *Voice-onset Time, Frication, and Aspiration in Word-initial Consonant Clusters*, “Journal of Speech and Hearing Research” 1975, No. 18.

⁵ L. Lisker, A. S. Abramson, op. cit., p. 416.

1.1. VOT FOR POLISH AND MANDARIN STOPS

Mandarin and Polish exploit the VOT continuum differently. It is well known that Mandarin has no phonetically voiced stops, and it is aspiration that is the only distinctive phonetic feature differentiating voiceless unaspirated and voiceless aspirated stops.⁶ Polish, on the other hand, “contrasts prevoiced stops with voiceless unaspirated or slightly aspirated stops, which corresponds to a contrast of voicing lead with short-lag VOT.”⁷

In Table 1 measurements of Polish VOT means, as reported in Kopczyński⁸ and Keating *et al.*,⁹ are presented, whereas Table 2 presents measurements of Chinese VOT means, as reported by different scholars: Shi and Liao,¹⁰ Wu *et al.*,¹¹ Rochet and Fei¹² and, more recently, by Ran,¹³ Chao *et al.*,¹⁴ and Chao and Chen.¹⁵

Tab. 1. Mean VOT values for Polish stops; in milliseconds

	p ^h	t ^h	k ^h	p	t	k	b	d	g
Kopczyński				+37.5	+33	+49	-78	-72	-61
Keating et al.				+21.5	+27.9	+52.7	-88.2	-89.9	-66.1

Source: own work.

⁶ Z.-J. Wu, M.-C. Lin, op. cit.

⁷ P. A. Keating, M. J. Mikoś, W. F. Ganong III, op. cit., p. 1261.

⁸ A. Kopczyński, *Polish and American English Consonant Phonemes: A Contrastive Study*. Warszawa 1977.

⁹ P. A. Keating, M. J. Mikoś, W. F. Ganong III, op. cit.

¹⁰ F. Shi, R.-R. Liao, 中美学生汉语塞音实质对比分析 [Zhongmei xuesheng hanyu seyin shizhi duibi fenxi], “Language Teaching and Linguistic Studies” 1986, No. 4.

¹¹ Z.-J. Wu, M.-C. Lin, op. cit.

¹² B. L. Rochet, Y. Fei, *Effect of Consonant and Vowel Context on Mandarin Chinese VOT: Production and Perception*, “Canadian Acoustics” 1991, No. 19 (4).

¹³ Q.-B. Ran, 基于普通话的汉语阻塞辅音实研究 [Jiyu putonghua de hanyu zuse fuyin shiyanjiu], Nankai 2005.

¹⁴ K.-Y. Chao, G. Khatatab, L.-M. Chen, *Comparison of VOT Patterns in Mandarin Chinese and in English*, “Proceedings of the 4th Annual Hawaii International Conference on Arts and Humanities” 2006.

¹⁵ K.-Y. Chao, L.-M. Chen, *A Cross-linguistic Study of Voice Onset Time in Stop Consonant Productions*, “Computational Linguistics and Chinese Language Processing” 2008, No. 13 (2).

Tab. 2. Mean VOT values for Mandarin stops: DS = disyllables; in milliseconds

	p^h	t^h	k^h	p	t	k	b	d	g
Shi and Liao	+94	+100	+103	+7	+7	+18			
Wu et al.	+72	+100	+85	+7	+9	+19			
Rochet and Fei	+99.6	+98.7	+110.3						
Ran	+106	+104	+112	+12	+13	+30			
Chao et al. DS	+82	+81	+92	+14	+16	+27			
Chao and Chen DS	+77.8	+75.5	+85.7	+13.9	+15.3	+27.4			

Source: own work.

As can be seen, Polish voiceless stops are produced with moderate positive VOTs, which are slightly higher than mean VOT values for Mandarin voiceless unaspirated stops, but, at the same time, much lower than VOTs for Mandarin voiceless aspirated stops.

2. Experimental study

2.1. OBJECTIVES

Due to the fact that Polish and Mandarin exploit the VOT continuum in a completely different manner, we can expect that both perception and production of Mandarin stops may pose a considerable difficulty for Poles learning Chinese.

A study on the perception of Mandarin stops by native Polish speakers¹⁶ showed that adult advanced learners of Mandarin Chinese have a strong categorisation effect, and consistently divide Mandarin stops into fortis (/p^h t^h k^h/) and lenis (/p t k/), which is not the case for Poles who do not speak Mandarin. However, to the best of our knowledge, there are no studies which investigate pronunciation of Mandarin stops by Poles.

Thus, the present study is an attempt to show how Polish advanced learners of Chinese articulate Mandarin stops, and to check whether they are able to produce them in a native-like manner.

¹⁶ K. Knoll, op. cit.

2.2. SUBJECTS

A total of 20 Polish Advanced Learners of Mandarin (as their L3) participated in the study: 4 males and 16 females. They were all fifth-year students of English Philology following the English-Chinese, translation programme of studies at the University of Silesia, Poland. Their skills in Mandarin had been repeatedly confirmed by annual practical examinations. They ranged in age from 22 to 25 years (Mean = 22.6, Std. Dev. = 0.75). They had 4 years of experience with learning Mandarin Chinese (1200 hours), and they all received substantial amounts of native-speaker input (1140 hours). At the initial stages of study they were taught by native Mandarin speakers exclusively. All subjects volunteered and were not paid for their participation. None of the participants reported any speech or hearing disorders. They were all naive to the object of the study.

2.3. STIMULI

We selected 6 Mandarin syllables whose onsets (声母 *shēng mǔ* 'initials') were /p p^h t t^h k k^h/. CV(V) and CVC patterns were used, i.e. each item had three sounds: (i) a stop consonant, (ii) a vowel (the low vowel /a/ or mid-low vowel /æ/), (iii) a consonant or another vowel (i.e. second part in a diphthong).

The stimuli used in the experiment were recordings of the selected lexical items. We used recordings from popular course books and textbooks, so as to make sure that speakers' pronunciation could be considered to be standard Mandarin pronunciation. The items were all produced by male speakers. Two stimuli were produced in high-level (HL) tone, one in mid-rising (MR), two in falling-rising (FR), and one in high-falling (HF) tone. Then, VOT values of word-initial stops in each stimulus were measured using Praat 5.4.06 speech-analysis software package (Boersma and Weenink 2015) by means of a spectrographic display and waveforms. VOT in each stimulus was measured between the first peak of the release burst to the onset of the second formant of the following vowel.¹⁷

The following items were given to the subjects:

- (1) 排 *pái* 'a row': /p^hai/, /p^h/ +166 ms VOT
- (2) 百 *bǎi* 'a hundred': /pai/, /p/ +10 ms VOT
- (3) 毯 *tǎn* 'a blanket': /t^han/, /t^h/ +118 ms VOT
- (4) 单 *dān* 'a bill': /tan/, /t/ 0 ms VOT
- (5) 看 *kàn* 'to look': /k^han/, /k^h/ +155 ms VOT
- (6) 干 *gān* 'dry': /kan/, /k/ +20 ms VOT

¹⁷ P. A. Keating, M. J. Mikoś, W. F. Ganong III, op. cit.

2.4. EXPERIMENTAL PROCEDURES

The experiment took place in a quiet room. Prior to the experiment, each subject was instructed in Polish about the methodology of the study.

As it is a general ability to produce particular sounds that is examined, we decided to ask participants to repeat syllables after the model instead of reading out loud words or phrases.

The stimuli were presented via high-quality headphones built in the headset at a comfortable listening level. Special care was taken to provide the same acoustics for all subjects. Each stimulus was presented once and each presentation was followed by a four-second pause.

After the experiment, each subject was asked if they found Mandarin stops difficult to imitate.

2.5. MEASUREMENTS

We measured VOT values of word-initial stops using Praat 5.4.06 speech-analysis software package¹⁸ by means of a spectrographic display and waveforms, and categorised them as:

- (i) voiced (approximately -30 ms or more VOT);
- (ii) voiceless unaspirated (approximately 0 to +35 ms VOT);
- (iii) voiceless aspirated (approximately +50 to +80 ms VOT);
- (iiii) voiceless highly aspirated (approximately +90 ms or more VOT).

Mean VOT values, standard deviations (SD), and graphical representation were made using EXCEL. ANOVA and t-Test were used for all statistical analyses, including the comparison of results and calculation of significance.

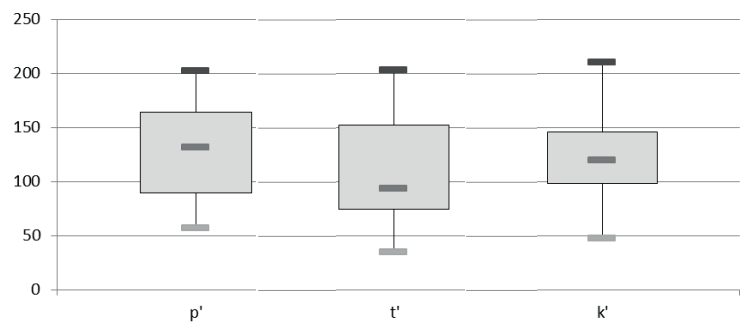
3. Results

Figure 1 shows the VOT distribution for all Mandarin aspirated stops. As can be seen, VOT ranges for /p^h t^h k^h/ were relatively wide for all three stops and centered around +87 to +159 ms, +73 to +139 ms, and +96 to +140 ms, respectively. The values of standard deviation presented in Table 3 also imply that /p^h/ (SD = 67.7 ms) allowed some more variation than /t^h/ (SD=45.4 ms) and /k^h/ (SD = 53.4 ms).

The ANOVA test showed that the differences between /p^h t^h k^h/ did not meet the criteria of statistical significance.

¹⁸ P. Boersma, D. Weenink, "Praat: doing phonetics by computer", computer program: 5.4.08 version, [online] <http://www.praat.org/> [accessed: 24.03.2015].

Fig. 1. Boxplot for aspirated stops, VOT in milliseconds



Source: own work.

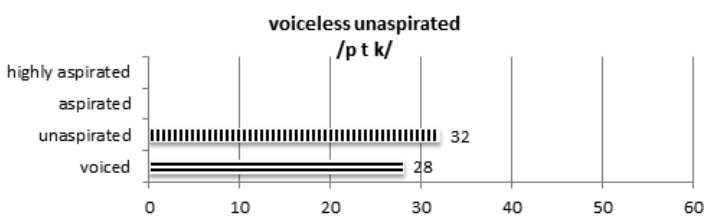
Tab. 3. Mean VOT values for highly aspirated stops (in milliseconds)

	p ^h (+166 ms)	t ^h (+118 ms)	k ^h (+155 ms)
Mean	+127	+107	+124
Std. Dev.	67.7	45.4	53.4

Source: own work.

Productions of voiceless unaspirated stops were divided: they were produced correctly (i.e. with short voicing lag) 32 times (53%) and in a Polish-like manner (i.e. with voicing lead) 28 times (47%) (Figure 2).

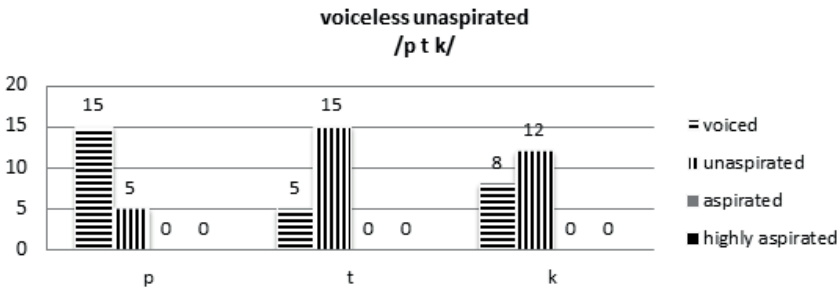
Fig. 2. Imitation of voiceless unaspirated stops – overall results



Source: own work.

As shown in Figure 3 and Table 4, +10 ms VOT /p/ was the most difficult to articulate, as 75% of the subjects produced it with voicing (mean VOT of -57 ms). Productions of +20 ms VOT /k/ were divided: 12 subjects (60%) articulated it correctly and 8 as voiced (mean VOT of -25 ms). 0 ms VOT /t/ appeared to be the easiest to imitate as 75% of the group articulated it with short voicing lag (mean VOT of -4 ms).

Fig. 3. Imitation of voiceless unaspirated stops



Source: own work.

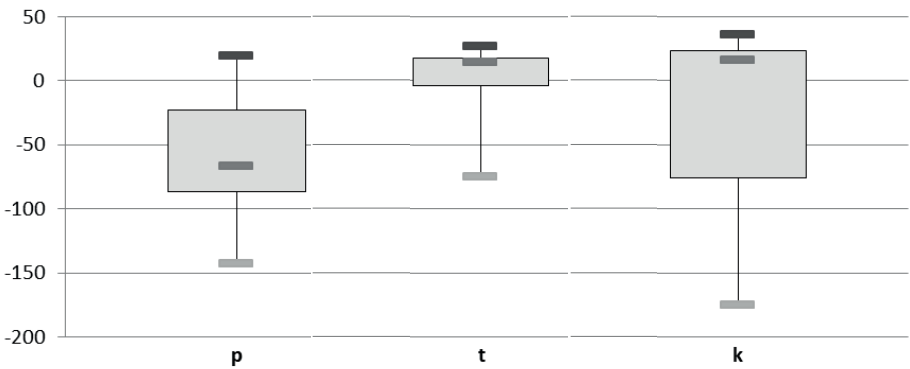
Tab. 4. Mean VOT values for unaspirated stops (in milliseconds)

	p (+10 ms)	t (0 ms)	k (+20 ms)
Mean	-57	-4	-25
Std. Dev.	45.4	36.3	66.6

Source: own work.

Figure 4 shows the VOT distribution for unaspirated stops. As can be seen, VOT ranges for /p t k/ centered around -55 to -15 ms, +10 to +18 ms, and -77 to +22 ms, respectively. It can also be seen that the range for /t/ was relatively small, whereas for the velar stop it was particularly wide. The values of standard deviation presented in Table 4 also imply that /k/ (SD = 66.6 ms) allowed much more variation than /t/ (SD = 36.3 ms) and /p/ (SD = 45.4 ms). The ANOVA test showed that the differences between /p t k/ were significant ($F(2,57) = 3.159$; $p=0.007$), and the t-Test showed that it was only the difference between /p/ and /t/ that reached statistical significance ($t(36) = 2.028$; $p<0.05$).

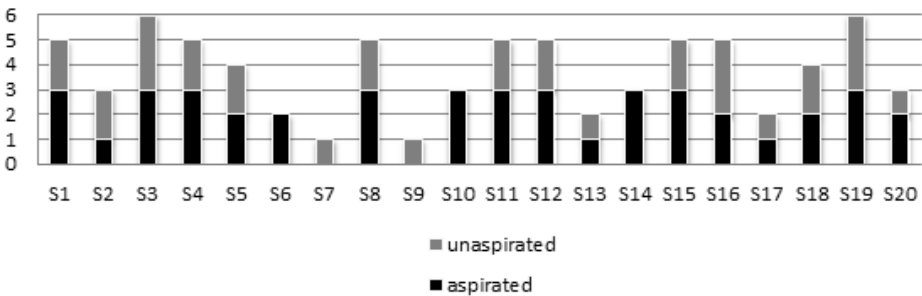
Fig. 4. Boxplot for unaspirated stops, VOT in milliseconds



Source: own work.

What is interesting, although all subjects claimed that Mandarin stops were easy to imitate, only a half of them managed to imitate them well during the experiment. As shown in Figure 5, one person (S2) had problems with adding aspiration, four subjects found imitating unaspirated sounds challenging (S6, S10, S14, S20), and for four subjects both aspirated and unaspirated sounds turned out to be very difficult (S7, S9, S13, S17).

Fig. 5. Number of stops imitated correctly by each subject



Source: own work.

Conclusions

Two conclusions may be derived from the present study: (i) Polish advanced users of Mandarin believe that pronunciation of Mandarin stops is not challenging, and (ii) pronunciation of Mandarin stops is challenging for Polish advanced users of Mandarin.

The results of the study indicate that what is particularly difficult for Poles is the production of voiceless unaspirated stops, and that there are many advanced learners whose pronunciation of Mandarin stops is incorrect (even though being exposed to the model).

As shown, Poles tend to produce Mandarin unaspirated stops in a Polish-like manner, i.e. they add voicing. The results of the study show that the only exception is 0 ms /t/, as it was generally produced correctly.

What probably makes Mandarin stops so difficult is the fact that they are similar (but not identical) to Polish stops, and Poles who start learning Chinese may tend to assimilate Mandarin categories into their pre-established L1 categories, which affects the further process of language acquisition.¹⁹

As mentioned, although a half of the group did poorly in the experiment, all learners believed that they did well. Thus, it seems that teachers should pay more attention to the proper pronunciation of stops, and, most importantly, they should increase students' awareness of the existence of between-language differences from the initial stages of studying Mandarin. In order to develop learners' good pronunciation habits in the course of learning Mandarin phonetics, it may be a good idea to use speech-analysis software during the classes and practise pairs of Polish-Mandarin syllables, e.g. Polish /gan/ vs. Mandarin /kan/, etc. Also, more theoretical instruction should be given to the learners.

Another, larger, study (including involving a larger group of students from different Polish universities and more stimuli) should be conducted in the future so as to verify present results.

¹⁹ See also: C. Best, *A Direct Realistic Perspective on Cross-language Speech Perception*, [in:] *Speech Perception and Linguistic Experience: Issues in Crosslanguage Research*, Timonium 1995; J. E. Flege, *The Production of 'New' and 'Similar' Phones in a Foreign Language: Evidence for the Effect of Equivalence Classification*, "Journal of Phonetics" 1987, No. 15; J. Tambor, *Nauczanie wymowy języka polskiego jako obcego. Warsztaty*, [in:] *Inne optyki: nowe programy, nowe metody, nowe technologie w nauczaniu kultury polskiej i języka polskiego jako obcego*, red. R. Cudak, J. Tambor, Katowice 2001.

BIBLIOGRAPHY

1. Best C., *A Direct Realistic Perspective on Cross-language Speech Perception*, [in:] *Speech Perception and Linguistic Experience: Issues in Crosslanguage Research*, Timonium 1995.
2. Boersma P., Weenink D., "Praat: doing phonetics by computer", computer program: 5.4.08 version, [online] <http://www.praat.org/> [accessed: 24.03.2015].
3. Chao K.-Y., Chen L.-M., *A Cross-linguistic Study of Voice Onset Time in Stop Consonant Productions*, "Computational Linguistics and Chinese Language Processing" 2008, No. 13 (2).
4. Chao K.-Y., Khattab G., Chen L.-M., *Comparison of VOT Patterns in Mandarin Chinese and in English*, "Proceedings of the 4th Annual Hawaii International Conference on Arts and Humanities" 2006.
5. Flege J. E., *The Production of 'New' and 'Similar' Phones in a Foreign Language: Evidence for the Effect of Equivalence Classification*, "Journal of Phonetics" 1987, No. 15.
6. Keating P. A., Mikoš M. J., Ganong III W. F., *A Cross-language Study of Range of Voice Onset Time in the Perception of Initial Stop Voicing*, "Journal of the Acoustical Society of America" 1981, No. 70.
7. Keating P. A., *Phonetic and Phonological Representation of Stop Consonant Voicing*, "Language" 1984, No. 60.
8. Klatt D. H., *Voice-onset Time, Frication, and Aspiration in Word-initial Consonant Clusters*, "Journal of Speech and Hearing Research" 1975, No. 18.
9. Knoll K., *The Perception of English, Mandarin and Polish Word-initial Stops by Polish Schoolchildren and Adults*, "Theoretical and Applied Linguistics" 2015, No. 1 (3).
10. Kopczyński A., *Polish and American English Consonant Phonemes: A Contrastive Study*. Warszawa 1977.
11. Lisker L., Abramson A. S., *A Cross Language Study of Voicing in Initial Stops: Acoustic Measurements*, "Word" 1964, No. 20.
12. Ran Q.-B., 基于普通话的汉语阻塞辅音实研究 [Jiyu putonghua de hanyu zuse fuyin shiyanjiu], Nankai 2005.
13. Rochet B. L., Fei Y., *Effect of Consonant and Vowel Context on Mandarin Chinese VOT: Production and Perception*, "Canadian Acoustics" 1991, No. 19 (4).
14. Shi F., Liao R.-R., 中美学生汉语塞音实质对比分析 [Zhongmei xuesheng hanyu seyin shizhi duibi fenxi], "Language Teaching and Linguistic Studies" 1986, No. 4.
15. Tambor J., *Nauczanie wymowy języka polskiego jako obcego. Warsztaty*, [in:] *Inne optyki: nowe programy, nowe metody, nowe technologie w nauczaniu kultury polskiej i języka polskiego jako obcego*, red. R. Cudak, J. Tambor, Katowice 2001.
16. Wu Z.-J., Lin M.-C., 实验语音学概要 [Shiyan Yuyinxue Gaiyao], Pekin 1987.

ELŻBIETA PAWŁOWSKA

JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN KRAKÓW
FACULTY OF PHILOLOGY
INSTITUTE OF ROMANCE STUDIES
E-MAIL: ELESZKIEWICZ@GMAIL.COM

Pourquoi cela fait rire? L'humour dans « Les Dernières Volontés » de Dominique Bréda

RÉSUMÉ

Le présent article tente de répondre à la question du pourquoi l'art du théâtre de Dominique Bréda intitulé « Les Dernières Volontés » suscite l'amusement. Bréda construit son jeu sur l'opposition de deux personnages: Hélène Volontés et Ludivine Volontés. L'histoire de leur relation fait partie d'un événement tragique – la mort de leur mère – Monique Volontés. Bien que l'histoire puisse sembler n'être qu'un événement traumatisant au début, elle provoque beaucoup d'amusement et peut certainement être qualifiée d'humoristique.

Nous avons décidé de décrire d'une manière générale l'humour présenté dans l'art de Bréda, indiquant de nombreuses exemples de ce qui est comique pour la société francophone en Belgique, leur humour noir. On peut facilement remarquer que ce qui provoque l'amusement et le rire, peut aussi facilement provoquer des larmes. L'humour et le pathos se mélangent l'un à l'autre. De même, le sort des deux personnages tragico-comiques de l'art de Bréda, Hélène Volontés et Ludivine Volontés, s'entremêlent.

MOTS-CLÉS

Dominique Bréda, théâtre belge, « Les Dernières Volontés », humour dans l'œuvre d'art

Dans la vie quotidienne ainsi que dans la rencontre littéraire – en étant confronté comme le lecteur avec l'œuvre littéraire – nous pouvons trouver des traces d'humour qui provoquent en nous le rire.

De l'autre côté, il reste toujours une partie substantielle de blagues et de railleries qui peut être trop subtile ou hermétique pour que nous puissions l'apercevoir et la comprendre. Comment pouvons-nous juger si quelque chose est amusante et comment pouvons-nous justifier notre jugement? Est-ce qu'une pièce de théâtre qui raconte une histoire au fond tragique telle que celle de Ludi-vine et Hélène Volontés pourrait être considérée comme comique ? Nous allons d'abord évoquer des éléments de théorie de l'humour, pour pouvoir ensuite nous concentrer sur l'élaboration de l'humour dans une pièce de théâtre belge intitulée « Les Dernières Volontés » de Dominique Bréda.

Pour trouver la réponse à la question de savoir pourquoi quelque chose ou bien quelqu'un nous fait rire et ce qu'on pourrait comprendre par le sens de l'humour, il nous paraît obligatoire de se rendre compte de plusieurs facteurs et plusieurs phénomènes qui font référence à ces deux phénomènes: l'humour et également le sens de l'humour.

Premièrement, nous souhaitons attirer l'attention sur la dimension sociale du rire. Comme Henri Bergson a dit « on ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé. Il semble que le rire ait besoin d'un écho »¹ ce qu'a aussi souligné Alice Ross:

Les gens rient en compagnie. La recherche a montré que lorsque les gens sont seuls ils rient rarement, même si le même exemple de l'humour va le faire dans une salle pleine de gens. Il y a une forte dimension sociale à la façon dont les gens réagissent à l'humour [...]²

Nous y voyons alors que nous sommes, en tant qu'*animus societatis*, prêts à apprécier quelque chose caustique lorsque nous sommes en groupe, pendant que la même chose peut rester sans réaction quand ils se trouvent tout seuls. Nous constatons alors après Ross que « l'humour est une façon dont les gens montrent leur allégeance à un groupe »³. Pour gagner une position dans la société et pour susciter l'approbation des autres, tout le monde voudrait être considéré comme comique et amusant. Entre autres nous pouvons même trouver les personnes comme Simon Saillard qui est responsable de l'édition de brochures bien

¹ H. Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, un document produit en version numérique par Bertrand Gibier, [online] http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf [la date de consultation: le 10 avril 2018], p. 11.

² A. Ross, *The Language of Humor*, New York 2005, p. 14. La citation originale: "People laugh in company. Research has shown that when people are alone they rarely laugh, even though the same example of humour makes them do so in a room full of people. There is a strong social aspect to the way people respond to humour". La traduction faite par nous.

³ Ibidem. La citation originale: "Humour is a way in which people show their allegiance to a group". La traduction faite par nous.

spécifiques intitulées: « Comment être drôle. Technique de l'humour pour les nuls »⁴ pour ceux qui souhaitent se faire remarquer lorsqu'ils sont entourés de leurs congénères. Cependant, ce type de brochure est plutôt une source de moquerie qu'un manuel fiable pour apprendre le sens de l'humour. Il semble qu'apprendre à être drôle est une action vouée à l'avance à l'échec. Cela est causé non seulement par la multidimensionnalité de ce phénomène de l'humour mais aussi par le caractère individuel. Sven Svebak – spécialiste scandinave du phénomène du rire – dégage les trois dimensions du sens de l'humour et a également catégorisé les éléments sur lesquels est basé le sens de l'humour:

[...] Trois dimensions [de sens de l'humour]: [...] la sensibilité au métamessage, renvoie aux capacités de l'individu à envisager les situations de la vie courante de manière irrationnelle et joyeuse. La deuxième dimension est définie par l'inclination qu'un individu peut avoir envers les situations humoristiques. Enfin, la troisième dimension est la permissivité émotionnelle, c'est-à-dire la tolérance émotionnelle dont témoigne un individu lorsqu'il est confronté à des situations humoristiques. Svebak (1974) met ainsi en évidence que le sens de l'humour repose sur trois composants: 1) les capacités cognitives (intelligence, créativité), 2) les comportements et les attitudes, et enfin 3) les caractéristiques émotionnelles propres à chaque individu [...]⁵.

Si quelque chose peut nous apparaître amusant ou caustique, nous pouvons dans le même temps reconnaître que cet objet ou action n'a en soi rien de drôle. « Il est possible de rire et admettre quelque chose comme drôle pendant que dans un sens profond, cela n'est pas drôle »⁶. Dans ce cas-là le terme de « tragi-comique » nous vient bien évidemment à l'esprit. Plus nous cherchons la réponse universelle et générale à la question de savoir ce qui est drôle et pourquoi, plus nous nous rendons compte que cela est impossible. Nous n'allons donc pas essayer de faire cette tâche complexe. Nous allons plutôt essayer de nous concentrer sur la question de ce qui est drôle et pourquoi dans la pièce de théâtre « Les Dernières Volontés » de Dominique Bréda.

Dominique Bréda est un auteur belge contemporain. Il est dramaturge, metteur en scène, mais également musicien et photographe. Il a reçu le prix de la critique du meilleur auteur belge en 2010. Pourtant sa notoriété se limite au milieu des auteurs belges. Pourquoi? Ce paradoxe d'être apprécié par la critique et par les acteurs et d'être en même temps marginalisé par les maisons d'édition

⁴ Voir: S. Saillard, *Comment être drôle. Technique de l'humour pour les nuls*, [online] http://cymblog.free.fr/IMG/pdf/Comment_etre_dole_Technique_de_l_humour_pour_les_nuls.pdf [site consulté le 10 février 2017].

⁵ M. Aillaud, *Compréhension et appréciation de l'humour noir: Approche cognitive – émotionnelle*, École Doctorale: Cognition, Langage, Éducation (ED 356), Aix – Marseille Université, Aix – Marseille 2012, p. 36–37.

⁶ A. Ross, op. cit., p. 15. La citation originale: "It's possible to laugh and admit that, in a sense, it's not funny". La traduction faite par nous.

a été expliqué par Axel de Vreese⁷. Maintenant, le public théâtral belge francophone est restreint et les maisons d'édition ne se bousculent pas pour publier un auteur de théâtre belge, malheureusement encore connu uniquement en Belgique. Donc, malgré le fait que Bréda reste l'auteur le plus connu, en comparaison des autres auteurs de théâtre belges de sa génération, ses œuvres ne sont pas publiées. Bréda a écrit treize pièces de théâtre, « Les Dernières Volontés » a été écrit en 2006. C'est sa deuxième pièce. Deux sœurs, Ludivine et Hélène Volontés se rencontrent après des années de séparation pour fixer les détails de cérémonie de funérailles de leur mère. Cette réunion représente une rencontre de mondes lointains: Ludivine Volontés – perfectionniste, maîtresse d'école, très cultivée, et Hélène Volontés qui se présente elle-même de la façon suivante: « Névrose chronique, légers troubles obsessionnels, mais sinon, ça va »⁸. La mort de leur mère sera une occasion pour confronter leurs conceptions du monde et se redéfinir elles-mêmes. Cette pièce de théâtre fait rire grâce à son sens de l'humour inclus presque dans les quinze scènes dont elle se compose. Quelles sont les raisons pour lesquelles le public ainsi que les lecteurs sont distraits en regardant ou en lisant « Les Dernières Volontés »? En quelle mesure et grâce à quelle méthode sommes-nous capables de répondre à la question de savoir pourquoi cette pièce de théâtre est amusante? Suite à la théorie de l'humour créé par Alisson Ross dans son œuvre « The Language of Humor », nous allons essayer de faire l'analyse de la pièce de théâtre de Bréda d'après une large caractérisation des types d'humour, en utilisant certaines des catégories suivantes: les jeux de mots et l'ambiguïté, le tabou-rupture, l'attaque d'une cible, l'allusion et l'intertextualité, le non-sens ou l'absurde⁹. Pour analyser plus profondément l'humour dans la pièce sélectionnée de Bréda, notre analyse sera effectuée en respectant la division des phénomènes qui influencent et qui font l'humour, en accord avec la théorie déjà rappelée de Ross, en supprimant deux catégories: l'attaque d'une cible; l'allusion et l'intertextualité. Nous allons alors nous concentrer sur les tris, d'après nous les plus importants, des catégories de Ross en essayant de comprendre l'humour dans la pièce « Les Dernières Volontés », cela concerne les jeux de mots, l'ambiguïté; la rupture de tabou; le non-sens ou l'absurde.

⁷ La source: conversation avec Axel de Vrees date en 4 février 2017.

⁸ D. Bréda, *Les Dernières Volontés*, l'œuvre non publiée 2006, p. 1. Les citations de cette pièce seront marquées DV.

⁹ Comparez avec la citation originale: "Attempt a broad characterisation into types of humour, using some of the categories mentioned above: wordplay and ambiguity, taboo-breaking, attacking a target, allusion and inter-textuality, nonsense or the absurd" (A. Ross, op. cit., p. 15).

Les jeux de mots et l'ambiguïté

Premièrement, nous allons nous concentrer sur la catégorie des jeux de mots et l'ambiguïté dans le texte théâtral de Bréda. Pour commencer nous donnerons de nombreux exemples de cette technique qui mettra l'accent sur le comique. Nous voulons souligner que dans cette pièce le lecteur et le spectateur peuvent voir les traces de la culture belge. Cela est visible dans le premier exemple qui montre le dialogue de Ludivine et Hélène avec un participant funéraire:

Ludivine – Un cancer, oui oui. Oui, elle a beaucoup souffert. A quel stade? Ben heu au stade heu...

Hélène – **Bas de volume** Roi Baudouin.

Ludine – Final, à mon avis. C'est souvent au stade final que...

Hélène – Vous voulez ses dernières analyses d'urine aussi? Sinon, on a des photos, aussi, hein? Juste au moment où elle ...raaaaaaagh!¹⁰

Le stade Roi Baudouin est un stade national en Belgique qui accueille de grands événements sportifs. Cette place est très connue des Belges qui alors sont capables de comprendre l'intention humoristique de Bréda qui contre les jeux de mots et découvre l'ambiguïté du mot stade comme étape d'un cancer et lieu pour organiser les fêtes sportives. Cependant, cette blague risque d'être incompréhensible ou peu compréhensible pour le public non-belge.

Ensuite, nous pouvons voir l'autre construction de jeux de mots, bien évidemment, plus claire et plus directe que la dernière dans la scène sixième:

Hélène – [...] J'ai eu mon diplôme et depuis je taffe tout le temps.

Ludivine – Tu fumes encore, je m'en doutais.

Hélène – Non, je taffe, je travaille quoi... [...] ¹¹

Dans la huitième scène nous voyons le même type de construction de l'humour, basé sur la signification du mot, et elle essaye de jouer linguistiquement avec cette signification. Cela est visible dans le passage suivant qui est lié avec une idée de Hélène pour organiser « le café du mort »¹² à cause de la mort de sa mère:

Ludivine – Il n'est vraiment pas bon ton mousseux.

Hélène – Désolée. Pourtant t'as l'air de bien aimer.

Ludivine – Non, tu aurais pu faire un effort quand.

Hélène – C'est toi qui as insisté pour avoir un mousseux. Au café du mort, on boit du café sinon, ça s'appellerait le « mousseux du mort ». Tu comprends?¹³

¹⁰ DV, p. 6–7.

¹¹ Ibidem, p. 8.

¹² Ibidem, p. 22.

¹³ Ibidem, p.12.

Cet exemple – qui fait d'ailleurs en même temps l'illustration du dernier type de construction de l'humour d'après Alisson Ross: le non-sens ou l'absurde – est encore plus caustique si nous nous rendons compte des caractères de Ludivine et Hélène, ce qui est déjà bien visible et clair pour le public et pour les lecteurs dans la huitième scène de cette pièce théâtrale. Nous voyons l'ambiguïté de ces deux sœurs non seulement dans le passage comme tel dans lequel nous voyons que Ludivine cesse d'être polie et cultivée, et plutôt a pris la place de Hélène habituellement méchante. En plus, nous le voyons par la jonglerie de répliques construites par Bréda. Par exemple dans la huitième scène, Ludivine a dit: « S'il y en a un – juste un seul – qui me dit encore que c'était quelqu'un de vraiment bien, je lui éclate sa tête sur un mur »¹⁴. Ensuite nous lisons dans la huitième scène les mots de Ludivine: « S'il y en a juste un seul qui me dit encore que c'était quelqu'un de vraiment bien, je l'éclate sur un mur... Sa tête... Sur un mur »¹⁵. Nous observons dans cette pièce de Bréda l'action de transgression de personnages principaux qui est inclus dans l'ambiguïté des mots, des comportements. L'auteur a construit l'opposition clairement visible entre deux sœurs qui fait rire par la force de la comparaison des oppositions, mais encore plus fort à la fin quand la parfaite Ludivine prend la place de sa sœur qui a été condamnée avant d'écouter la voix moraliste de sa sœur.

Les ruptures de tabous

Après avoir analysé le premier phénomène de l'humour, les jeux de mots et l'ambiguïté, nous allons passer à la deuxième catégorie qui élabore l'humour: la rupture de tabou. Pour montrer les exemples des ruptures de tabous dans cette pièce théâtrale, il nous paraît nécessaire d'attirer l'attention sur les événements qui se passent pendant l'action dans « Les Dernières Volontés ». Comme on l'a déjà dit, les deux sœurs, Ludivine et Hélène, se sont rencontrées après une longue phase de perte de contact pour parler des détails de la cérémonie de leur mère Monique. Ensuite, nous les accompagnons en les observant pendant la cérémonie qui mène à la dernière demeure. Entre ces scènes concernant la vie adulte (scène 1–4, 6, 8, 10, 13, 15), nous voyons certaines scènes rétrospectives pour que nous puissions percevoir des fragments de leur enfance, passée ensemble (scène 5, 7, 9, 11, 12, 14). Par ailleurs, Bréda utilise la même forme de mélange des actions concernant le présent et les scènes rétrospectives dans l'autre pièce de théâtre: « Emma » écrite en 2008. Concernant le résumé d'action le plus basique dans « Les Dernières Volontés », nous pouvons facilement nous arrêter ici. Cependant tout le goût de la pièce est caché entre la description de l'action. La rupture de tabou est visible surtout dans les scènes des sœurs adultes donc dans les scènes;

¹⁴ Ibidem, p. 5.

¹⁵ Ibidem, p.12.

1-4, 6, 8, 10, 13, 15 qui recueillent les préparations de la cérémonie et la cérémonie elle-même pour honorer la mémoire de la défunte – mère Monique. Cette rupture est liée à la description grotesque de la situation très grave, sérieuse et triste. Une telle description est visible non seulement dans les mots utilisés par les sœurs comme: « **Hélène** – Les gens, je les encule »¹⁶; « **Hélène** – Bande de trous de balle »¹⁷; « **Ludivine et Hélène** – C'est pas possible d'être aussi con »¹⁸.

Mais aussi dans les grossièretés commises par la famille de la défunte comme par exemple les cris vulgaires vers le curé dans la troisième scène:

Ludivine et Hélène ensemble – Merci.

Hélène (montrant discrètement sa sœur) – Et encore désolé, hein, monsieur le curé pour... Oui, au revoir.

Hélène – Je comprends que tu sois mal un jour comme celui – là mais tu ne penses pas que tu en as fait un peu trop, là ?

Ludivine – C'est toi qui m'as dit que c'était le plus gros trou de balle de l'assistance.

Hélène – Oui, mais je te l'ai dit à toi, t'étais pas obligée de lui dire à lui¹⁹.

Ou bien dans l'état d'ivresse de Hélène pendant la cérémonie de sépulture de sa propre mère qui la conduit à vomir:

Hélène – Je crois que tu vas arrêter de boire là. (*Elle lui enlève la bouteille des mains*)

Ludivine – Tu me rends cette bouteille tout de suite. T'as compris? T'imagines le truc de fou? J'aurais maman dans les poumons. On mourra d'un cancer de maman. Elle sera responsable de notre mort comme elle a été responsable de notre vie.

Hélène – Je crois que je vais vomir²⁰.

Il y a encore un exemple important d'humour noir qui peut se baser sur la rupture de tabou, mais non seulement sur elle:

L'humour noir qui peut être aussi appelé aussi « humour macabre » (gallows humor) [...] implique l'usage de thèmes tels que la maladie, l'infirmité, la misère, la malnutrition, l'oppression ou encore le racisme. En traitant de ces thèmes, l'humour noir peut être perçu par les individus qui y sont soumis comme « horrible, dégoûtant, de mauvais goût, cruel, écœurant ou encore blessant ». Dolitsky (1986) souligne que ce type problématique et méthode générale d'humour est controversé, car il combine des émotions contradictoires et conflictuelles telles que la gaieté, le plaisir avec des émotions négatives comme la tristesse, la gêne ou encore la honte et le dégoût²¹.

¹⁶ Ibidem, p. 6.

¹⁷ Ibidem, p. 5.

¹⁸ Ibidem, p. 4.

¹⁹ Ibidem, p. 30.

²⁰ Ibidem, p. 33.

²¹ M. Aillaud, op. cit., p. 38-39.

Dans la pièce de théâtre de Bréda nous voyons plusieurs exemples d'humour noir, qui est facilement identifiable dans « Les Dernières Volontés » parce que l'absurdité et le grotesque sont directement opposés au thème de la mort. La combinaison de ces deux facteurs souligne la force de l'humour noir. Voici un exemple fort d'humour noir de la scène treize:

Silence. Ludivine contemple l'urne.

Ludivine – Qui la récupère?

Hélène – M'est égal. Tu peux la prendre si tu veux.

Ludivine – Tu ne veux pas faire moitié – moitié ?

Hélène – Oui, bien sûr. On peut faire un doggy- bag.

Silence.

Ludivine – Et si... on se fumait maman?

Hélène – Qu'est-ce que tu racontes?

Ludivine – On prend une grande feuille, on met du tabac et on dispose les cendres de maman par – dessus. On se fume un gros stick avec maman à l'intérieur²².

Enfin, pour donner encore un exemple de rupture de tabou, il faut souligner qu'Hélène et Ludivine se moquent de l'institution de l'église dans la quatrième scène en voyant l'hypocrisie du père qui est responsable de la cérémonie funéraires:

Hélène – Et tu sais quoi? Le plus gros trou de balle de la bande, c'est le chauve en so-utane, là – bas [...] Il a fait un portrait de Monique, on aurait dit la sainte vierge. Aaah, Monique, elle était tellement merveilleuse, tellement humaine, c'était quelqu'un de tellement bon... elle faisait tellement bien la bolo. [...] Il ne l'avait jamais vue avant qu'elle soit morte [...]

Ludivine – Ecoute, Hélène, ce type fait son travail, c'est un curé, c'est un curé. Il va pas... il a déjà eu deux enterrements ce matin, il en a encore deux cet après – midi, il ne peut pas lire les biographies de tout le monde non plus.

Hélène – Il a qu'à dire qu'il sait pas, alors.

Ludivine – Mes amis, nous somme réunis en ce lieu pour accompagner Monique Volontés à sa dernière demeure. Monique était quelqu'un de... heu... en fait, je sais pas, désolé.

Hélène – Ce serait plus honnête. Ça durerait moins longtemps. Tout le monde serait content²³.

Elles voient l'hypocrisie du père ainsi que l'hypocrisie des personnes qui sont venues pour exprimer leur douleur à cause de la mort de Monique dans la scène quatorze: « **Ludivine** – [...] Maman, elle était toute seule, avant d'être morte. Pourquoi ils n'étaient pas là quand elle n'était pas encore morte? ça, maintenant, elle est entourée, depuis qu'elle est morte. Mais avant, Hein? Et ça, y'a personne ici qui s'en rend compte!²⁴ ».

²² DV, p. 32–33.

²³ Ibidem, p. 5–6.

²⁴ Ibidem, p. 14.

Le non-sens ou l'absurde

Passons finalement à la dernière catégorie sur laquelle se base le sens de l'humour d'après la catégorisation de Ross – le non-sens ou l'absurde. L'énumération des exemples qui viennent de la pièce « Les Dernières Volontés » nous paraît être presque impossible, par sa multitude. Cette pièce est considérée comme un exemple de théâtre de l'absurde. Cette œuvre répond alors à toutes les conditions paradoxales de Martin Esslin:

Si une pièce pour être bonne doit avoir un scénario habituellement construit, celles-ci n'ont pour ainsi dire ni canevas ni intrigue; si une pièce est jugée bonne pour la subtilité des mobiles et la psychologie de ses personnages, celles-ci sont souvent sans personnages identifiables et présentent au public des espaces de marionnettes; si une pièce pour être bonne doit avoir un thème parfaitement clair, habilement expos et finalement résolu, celles-ci n'ont souvent ni queue ni tête [...] ²⁵.

Pourtant, ces conditions paradoxales ne veulent pas bien évidemment signifier que les pièces du théâtre de l'absurde ne poursuivent aucune méthode. Elle les utilise, cependant dans les formes totalement différentes que celles qui sont conventionnelles. Pourtant l'analyse de ces formes ne fait pas notre cible. Nous voulons suivre plutôt les traces de l'absurde dans la pièce de Bréda.

Pour montrer l'absurde, nous avons décidé de choisir arbitrairement les exemples les plus humoristiques d'après nous. Cependant, nous nous rendrons compte que le sens de l'humour reste au fond subjectif. L'absurde est visible dans le texte par les jeux sur les mots, par les jeux concernant la construction de dialogue. Ces jeux des mots guident souvent la fable des œuvres de l'absurde. L'illogisme du dialogue dans les scènes souligne que l'homme est « l'homme est une abstraction éternelle incapable de trouver le moindre point d'appui dans sa recherche éperdue d'un sens qui lui échappe toujours » ²⁶. Voyons l'exemple de l'absurde qui vient de la scène dixième:

Ludivine – C'est mignon comme petit appartement.

Hélène – Oui, il est sympa. Le loyer est vraiment pas cher mais il est pas très lumineux.

Ludivine – C'est parce qu'il n'y a pas de fenêtre, sans doute.

Hélène – Oui, je suppose que ça doit jouer ²⁷.

Ensuite nous voyons l'absurde de la situation encore dans la même scène:

Ludivine – Tu es devenue artiste alors ?

Hélène – Pas exactement artiste. Je suis ingé son au cinéma, à la télé. Ça me plaît bien. Parfois, je fais un peu de théâtre en régie. J'ai tout mon matos ici. Tu peux regarder si tu veux.

²⁵ M. Esslin, *Le théâtre de l'absurde*, Paris 1963, p. 18.

²⁶ P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris 1980, p. 16–17.

²⁷ DV, p. 17.

Ludivine – Je me souviens, tu as toujours aimé ça.

Hélène – Aimé quoi ?

Ludivine – Enregistrer du silence²⁸.

Ce qui souligne de l'absurde, c'est l'incompatibilité entre la question et la réponse. Même si les destinataires pourraient juger œuvre du théâtre de l'absurde comme structurée n'importe comment, ce type d'humour absurde doit absolument garder une certaine structure pour rester intelligible. En effet, cela est le message d'Albert Laffay qui a souligné: « Dans un monde où tout serait surprise, quelque chose pourrait être surprenant? Point d'inattendu sans une certaine attente »²⁹. Et puis il ajoute: « L'absurde n'est pas l'illogisme, ni même l'alogisme, à l'état pur: il faut bien qu'un reste de santé mentale subsiste pour faire paraître la folie et que le chaos ressorte sur un fond quelque peu ordonné »³⁰.

Ce dernier passage de la scène dixième qui vient de la pièce « Les Dernières Volontés » montre non seulement l'effet d'incompatibilité entre la question et la réponse mais aussi le problème des relations humaines entre deux sœurs qui sont les héroïnes principales de la pièce. Bréda se concentre sur cette relation entre deux personnes, pareillement comme Beckett et Ionesco, pour que le spectateur ou le lecteur puisse apercevoir avec intensité toute la palette des émotions que les individus peuvent ressentir les uns envers les autres. Nous voyons la même forme de l'absurde dans cette relation entre Ludivine et Hélène que nous voyons entre Vladimir et Estragon dans « En attendant Godot » ou bien entre Willie et Winnie dans « Oh! Les beaux jours! » ou encore entre Monsieur et Madame Smith de « La Cantatrice chauve ». Cet absurde visible dans la situation quotidienne, comme par exemple la conversation concernant l'état de l'appartement loué, provoque le rire entre le public et les lecteurs. En l'analysant plus finement, ce rire est pourtant ressenti comme un « rire à rebours ». Ce rire dévoile la condition tragique de la relation entre Ludivine et Hélène. Elles parlent pour cacher le silence, la fonction phatique de Jacobson joue dans leurs dialogues le rôle principal. Elles sont capables d'échanger des mots sans signification ni importance, ce que nous voyons clairement également dans les exemples ci-dessous:

Hélène – Mais il a une très bonne acoustique aussi.

Ludivine – Pardon?

Hélène – Quoi?

Ludivine – Non, c'est parce que je n'ai pas compris ce que tu m'as dit.

Hélène – Ah oui, non, je disais juste que l'appartement avait une bonne acoustique aussi.

Ludivine – Oui, c'est vrai, maintenant que tu le dis... les sons, ça... ça part bien dans... tout

²⁸ Ibidem, p. 23.

²⁹ A. Laffay, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, Paris 1970, p. 111.

³⁰ Ibidem, p. 116.

Ludivine claque dans les doigts**Hélène** – Enfin, ce n'est pas important...**Ludivine** – Si, si c'est vrai, c'est... c'est important de bien s'entendre³¹.

Les mots ne sont prononcés par les soeurs que pour combler le vide.

Hélène – Je disais que le métro c'est beaucoup plus facile.**Ludivine** – Oui. Et ça va vite. [...] Ecoute, j'ai pris le métro 13h33 à la Porte de Namur, j'ai eu un métro directement. A 35, j'étais à Arts – Loi pour prendre celui direction Roi – Baudouin. J'ai attendu 7 minutes. Le temps de faire le transfert en tram à De Brouckère et à 57, j'étais chez toi. Ca va vite.**Hélène** – Oui, c'est vrai que ça va vite³².

À la fin, nous voulons encore attirer l'attention sur le fait que, malgré cette division du phénomène de l'humour en trois catégories suivant la classification de Ross, il y a encore quelques phénomènes qui peuvent facilement appartenir aux trois catégorisations antérieures. Parmi ces phénomènes, nous voulons citer la construction d'une triple répétition. On construit l'humour sur le principe de la répétition du mouvement trois fois de suite: l'action se termine d'abord deux fois de la même façon, puis d'une manière différente la troisième, ce qui crée un effet de surprise et de comique. Cette technique était notamment utilisée dans les films muets, dont l'une des icônes n'est autre que Charlie Chaplin, que l'on peut voir par exemple dans le film « Charlot Boxeur ». Par exemple dans ce film, Chaplin rebondit deux fois dans les cordes du ring et se heurte à l'adversaire. La troisième fois, il rebondit dans les cordes et se heurte à l'arbitre³³. Nous pouvons identifier ici une analogie entre cette façon de construire le comique et la construction du drame et de la tragédie: le spectateur ou le lecteur doit se confronter à une répétition d'éléments pour recevoir le message soit dramatique, soit comique, de l'auteur. Cela semble être infructueux dans la dernière scène qui est le monologue de Ludivine dans la pièce *Ludivine dans la pièce* « Les Dernières Volontés » de Bréda:

Je m'appelle Ludivine Volontés. J'ai 26 ans et il faudrait que je songe à racheter des meubles. Mon père s'est barré quand j'avais même pas encore d'âge. Dans un duel qui a duré trente ans, le cow – boy Marlboro a descendu ma mère. J'aime bien Vivaldi et Brahms, aussi. Mais pas Mozart. Ni le mousseux quand il est trop sec. Je suis professeur de français. Et j'ai une sœur³⁴.

³¹ DV, p. 17.³² Ibidem, p. 18.³³ Voir: <https://www.youtube.com/watch?v=vCu8qj31Ujk> [la date de consultation: le 12 février 2017].³⁴ DV, p. 36.

En traitant les deux dernières phrases comme les deux éléments les plus puissants dans le sens dramatique de ce monologue – qui d'ailleurs finit toute la pièce – nous voyons que le troisième élément reste absent, donc il n'y a pas ici de triple répétition caractéristique. Il nous paraît évident, comme d'ailleurs a suggéré Axel de Vrees pendant la réalisation de cette pièce avec la troupe de théâtre de l'Université Jagiellonne, qu'il faut ajouter une troisième répétition pour que cette scène puisse provoquer un effet dramatique complet. Dans une telle version nous allons lire:

Je m'appelle Ludivine Volontés. J'ai 26 ans et il faudrait que je songe à racheter des meubles. Mon père s'est barré quand j'avais même pas encore d'âge. Dans un duel qui a duré trente ans, le cow – boy Marlboro a descendu ma mère. J'aime bien Vivaldi et Brahms, aussi. Mais pas Mozart. Ni le mousseux quand il est trop sec. **Je m'appelle Ludivine Volontés. Je suis professeur de français. Et j'ai une sœur.**

Nous avons fait l'analyse de l'humour dans la pièce de Bréda d'après les trois catégorisations: les jeux de mots et l'ambiguïté, la rupture de tabou, le non-sens ou l'absurde. Pour résumer, nous voulons attirer votre attention sur le fait que, l'humour ne peut être universel, contrairement au tragique et au drame. L'humour

[...] semble être associé à l'époque, l'environnement, l'anthropologie culturelle. [...] Il est vrai de dire qu'il y a un humour universel: par exemple un gâteau jeté dans le visage de quelqu'un, fanfaron soldat renverse dans la boue [...]. Mais pourrait-il que d'une tragédie qui nous parle encore toujours, est non seulement un universel (mère qui perd un enfant, la mort d'un être cher ou bien-aimée), mais le particulier. Même si vous ne savez pas pourquoi Socrate a été accusé, mourant lentement après avoir pris la pruche, sa mort nous touche, notamment sans un diplôme en philologie classique, nous ne pouvons pas comprendre exactement pourquoi nous devrions être amusés par « Socrate » d'Aristophane³⁵.

La pièce de théâtre « Les Dernières Volontés » est une œuvre qui fait référence non seulement à l'humour dans le sens général, mais aussi en référence à un contexte plus précis: le contexte surréaliste et le contexte de la culture de la Belgique, tout en restant compréhensible pour le public non-belge. Le fait qu'un

³⁵ U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, tłum. J. Ugniewska, P. Salwa, Warszawa 1998, p. 335. La citation originale: „[...] wydaje się być związany z epoką, środowiskiem, antropologią kulturową. [...] Można wprawdzie twierdzić, że istnieje *uniwersalny* komizm: np. tort rzucony komuś w twarz, żołnierz samochwał przewracający się w błoto, bezsenne noce mężów, których Lizystrata pozbawiła żon. Ale można by na to odpowiedzieć, że tragizm, który wciąż do nas jeszcze przemawia, nie jest jedynie uniwersalny (matka, która traci dziecko, śmierć ukochanego albo ukochanej), ale i partykularny. Nawet jeśli nie wiemy, o co został oskarżony Sokrates, umierający powoli po zażyciu cykuty, śmierć jego nas porusza, natomiast bez dyplomu filologii klasycznej nie jesteśmy w stanie dokładnie pojąć, dlaczego ma nas śmieszyć Sokrates Arystofanesa”. La traduction est faite par nous.

type particulier d'humour réponde au lecteur dépend du sens de l'humour du lecteur. Cependant, on peut parler non seulement de sens individuel de l'humour, mais aussi mettre en évidence le sens de l'humour d'une société, d'une nation, d'un groupe etc. Des typologies pourraient être multipliées à l'infini. Nous avons décidé de décrire en termes généraux l'humour inclus dans la pièce du théâtre comique de Bréda, en montrant les ressorts de l'humour de la partie francophone de la société en Belgique, de l'humour noir qui est plein d'images surréelles. Ces images rappellent les œuvres du surréaliste belge – René Magritte, dans lesquelles nous voyons la toile couvrant le visage comme une sorte de montre. Cela fait référence à la mort de la mère de l'artiste. Il est facile de remarquer que ce qui est drôle, peut aussi nous conduire aux larmes. La comédie et la tragédie se mêlent les unes aux autres, comme les destins des gens enchevêtrés les uns avec les autres. Comme a dit Hélène Volontés: « C'est des êtres humains, voilà tout. Ils se trompent, ils se cherchent. Les gentils, les méchants, tout ça, c'est des conneries. Les gens font souffrir les gens et puis c'est tout. En tout cas, chez nous c'est comme ça. Faut s'y faire. Se préserver du mieux qu'on peut, mais faut s'y faire »³⁶.

WHY DOES IT MAKE A LAUGH? THE HUMOR IN DOMINIQUE BRÉDA'S « LES DERNIÈRES VOLONTÉS »

ABSTRACT

The present article is an attempt to answer the question why the theatre art of Dominique Bréda entitled « Les Dernières Volontés » causes amusement. Breda build his play on the opposition of two characters: Hélène Volontés and Ludivine Volontés. The history of their relationship is placed in a tragic event – the death of their mother – Monique Volontés. Although the history might seem to be only a traumatic event at first, it causes a lot of amusement and it can surely be called humorous.

We decided to present humour encountered in Breda's art in a general way, indicating numerous humorous measures of francophone society in Belgium, their black humour. It can be easily noticed that what may cause amusement and laughter, may also easily cause people burst into tears. Humour and pathos mix one with another. Similarly the fate of the two tragicomic characters of Breda's art, Hélène Volontés and Ludivine Volontés, tangle up with each other.

KEYWORDS

Dominique Bréda, Belgian theatre, "Les Dernières Volontés", humor in the piece of art

³⁶ DV, p. 32.

BIBLIOGRAPHIE

1. Aillaud M., *Compréhension et appréciation de l'humour noir: Approche cognitivo – émotionnelle*, École Doctorale: Cognition, Langage, Éducation (ED 356), Aix – Marseille Université, Aix – Marseille 2012.
2. Bergson H., *Le rire. Essai sur la signification du comique*, un document produit en version numérique par Bertrand Gibier, [online] http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf [la date de consultation: le 10 avril 2018].
3. Bréda D., *Les Dernières Volontés*, l'œuvre non publiée 2006.
4. Eco U., *Semiologia życia codziennego*, tłum. J. Ugniewska, P. Salwa, Warszawa 1998.
5. Esslin M., *Le théâtre de l'absurde*, Paris 1963.
6. Laffay A., *Anatomie de l'humour et du nonsense*, Paris 1970.
7. Pavis P., *Dictionnaire du Théâtre*, Paris 1980.
8. Ross A., *The Language of Humor*, New York 2005.
9. Saillard S., *Comment être drôle. Technique de l'humour pour les nuls*, [online] http://cymblog.free.fr/IMG/pdf/Comment_etre_dole_Technique_de_l_humour_pour_les_nuls.pdf [site consulté le 10 février 2017].

ANNA STWORA

UNIwersytet Śląski
Wydział Filologiczny
Instytut Języka Angielskiego
Zakład Języków Specjalistycznych
E-MAIL: ANNA_STWORA@INTERIA.EU

Money Hanging in My Closet? Various Conceptualisations of Money in English

ABSTRACT

Bringing into focus the theoretical framework of conceptual metaphor viewed through the lens of cognitive linguistics, the following paper is to concentrate on the construction of various conceptualisations of money in English. To this end, it shall deal with specific image schemas basing on a collection of subjectively selected money-related metaphors and idioms. Comparing and contrasting them with a set of chosen quotations on the subject of money containing metaphorical expressions taken from several famous figures shall confirm whether or not the conceptual domains signalled in dictionary entries actually overlap with those found in the examples of common parlance featured.

KEYWORDS

conceptualisation, conceptual metaphor, idiom, money, image schema

Introduction

It is actually an axiom that human beings need metaphorical structures to grapple with abstract concepts so it comes as no surprise that “economy is usually comprehended via metaphor”¹ and so is money. Figurative expressions such as metaphors

¹ Z. Kövecses, *Metaphor. A Practical Introduction*, New York 2010, p. 25.

and idioms are known to be common devices inherent to human language in general and thus should not be underestimated in the process of foreign language apprehension, for instance, as they provide people with interesting insights as to the underlying conceptual knowledge we all possess. Bringing into focus the theoretical framework of conceptual metaphor viewed through the lens of cognitive linguistics, the following paper is to concentrate on the construction of various conceptualisations of money in English.

To this end, it shall deal with specific image schemas basing on a collection of subjectively selected money-related metaphors and idioms. Comparing and contrasting them with a set of chosen quotations on the subject of money containing metaphorical expressions taken from several famous figures shall confirm whether or not the conceptual domains signalled in dictionary entries actually overlap with those found in the examples of common parlance featured.

1. Basic considerations related to conceptual metaphors and image schemas

Taking the theory of conceptual metaphor as the starting point, one should first and foremost state that metaphor cannot be perceived as a mere decorative ploy, but rather as a conceptual framework which structures the organisation of human experience.² With a conceptual metaphor, being “[...] the linguistic manifestation of underlying conceptual knowledge,”³ people understand ideas or phenomena in terms of other basing on mental mappings, that is, on the operations of association between two domains, usually referring to a more concrete one to understand the one of more abstract nature. Basically, this happens as a result of triggering certain analogies between the domains that enter an interaction in one’s mind.⁴ When people compare things or phenomena, they look for certain common characteristics and correspondences that help them understand intangible concepts or ideas in terms of given properties of concrete objects; in other words, they construe their environment in terms of implications or entailments. “Although the objective features of the two domains in a metaphor are often quite different, the two domains can be seen as sharing abstract similarities”⁵ that may prove useful for organising our experience and understanding a wide range of complex or abstract phenomena that escape easy explanation.

² See: G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago 1980.

³ S. Coulson, *Metaphors and Conceptual Blending*, [in:] *Concise Encyclopedia of Pragmatics*, ed. J. L. Mey, Amsterdam [etc.] 2009, p. 615.

⁴ G. Lakoff, M. Johnson, op. cit., p. 40.

⁵ S. Coulson, op. cit., p. 615.

Following the line of thought offered by Kövecses, “a convenient shorthand way of capturing this view of metaphor is the following: CONCEPTUAL DOMAIN A IS CONCEPTUAL DOMAIN B”⁶ and this kind of a formula generally presents the way all metaphors work since metaphorization transfers the tangible event or object to the world of abstraction by means of entailment, at the same time giving coherence to many cultural, cognitive, and perceptual regularities.⁷ Thanks to the process of mental mapping responsible for the association of groups of elements or qualities with other objects or features, people can effectively map certain patterns or, more specifically, image-schemas onto different images in order to construe fixed correspondences between them.⁸

By way of explanation, image schemas may be defined as “embodied pre-linguistic structures of experience, together with their extensions, driven by conceptual metaphor mappings”⁹ that structure one’s cognitive experience and naturally pre-order human perception. As postulated by numerous researchers in cognitive linguistics,¹⁰ these theoretical and, as the very name suggests, schematic constructs impose conceptualisations of experience that function as simplistic and formulaic patterns arising from imagistic domains.¹¹ The foregoing suggests that abstract as they may be, image schemas are simultaneously not so abstract, so to speak, in that they are actually embodied¹² as recurring structures within human cognitive processes.¹³

Relying on the established mental patterns of understanding and reasoning, conceptual metaphor assumes that certain features and relations will be mapped from one domain to another.

The conceptual domain from which we draw metaphorical expressions to understand another conceptual domain is called source domain, while the conceptual domain that is understood this way is the target domain. [...] The target domain is the domain that we try to understand through the use of the source domain.¹⁴

⁶ Z. Kövecses, op. cit., p. 4.

⁷ See: P. Eubanks, *The Story of Conceptual Metaphor: What Motivates Metaphoric Mappings?*, “Poetics Today. Metaphor and Beyond: New Cognitive Developments” 1999, Vol. 20, No. 3, pp. 419–442, [online:] <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1773273?uid=3738840&uid=2&uid=4&sid=21102867210621> [accessed: 30.10.2013].

⁸ G. Lakoff, M. Turner, op. cit., p. 97.

⁹ K. Żyśko, *A Cognitive Linguistics Account of Wordplay*, Cambridge 2017, p. 83.

¹⁰ See: G. Lakoff, *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, Chicago 1987, p. 453; M. Johnson, *The Body in the Mind*, Chicago 1987, p. 29.

¹¹ W. Croft, D. A. Croft, *Cognitive Linguistics*, Cambridge 2004, p. 44.

¹² Ibidem.

¹³ O. Jäkel, *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu: kognitywno-lingwistyczna analiza metaforycznych modeli aktywności umysłowej, gospodarki i nauki*, tłum. M. Banaś, B. Drag, Kraków 2003, p. 25.

¹⁴ Z. Kövecses, op. cit., p. 4.

Thus, the imposition of such an image-schematic format renders information about abstract objects, i.e. about target domains, potentially accessible through source domains. It is therefore understandable that, as a rule, in the course of constructing metaphorical expressions, people refer to their natural experience, i.e. to their bodies, interactions with the surrounding world and with others¹⁵ that help them structure their experience in a systematic and schematic manner producing ready-to-use, accessible mental stencils facilitating their thinking about abstract concepts.

To conclude this point, explorations into cognitive semantics make it possible to uncover meaning relations in human conceptual world, for the field in question explores the interrelationship between semantic structures, human cognitive systems, and experience of the world itself. For the purpose of conciseness, however, the author will not be going very deep into details of the cognitive theories, for they are relatively widely known to the audience and these basic considerations shall suffice to understand the following analysis of conceptual domains and various types of conceptualisations.¹⁶

2. Selected conceptualisations of money – source domains' overview

Although money is a tangible product of human beings, as it can be represented by any officially established token, it also stands for an agreed-upon value, which is why its nature is frequently described in terms of metaphors and idioms. Working towards a conceptual approach to linguistic analysis, the following study is to answer the question of how people perceive money and how it is reflected in language. As far as the very research framework is concerned, the theory of conceptual metaphor was applied to the linguistic material gathered.

In order to perform her analysis, the author made a selection of dictionary expressions using money-related metaphors and idioms in English and then collected some random samples of metaphorical and idiomatic expressions on www.goodreads.com with a view to confirming the occurrence of similar conceptual domains in both ossified dictionary entries and in human speech. Upon the collection of the expressions in question, the author put them into several categories according to the source domains represented, which aims at answering the question about the very basis on which we tend to select source domains for particular targets. Presenting and grouping a wide range of metaphors and idioms that include the word 'money' shall shed some light on the relations between conceptual domains and this legal tender.

¹⁵ G. Lakoff, M. Johnson, op. cit., pp. 144–145.

¹⁶ V. Evans, *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*, tłum. M. Buchta, M. Cierpisz, J. Podhorodecka, A. Gicala, J. Winiarska, Kraków 2009, p. 142.

2.1. HUMAN BODY AND SENSES

The first conceptualisation to identify is personification, which is based on giving human-like qualities to physical, inanimate objects. "This allows us to comprehend a wide variety of experiences with nonhuman entities in terms of human motivations, characteristics, and activities"¹⁷ as nothing constitutes a better source domain than ourselves.¹⁸ Although it is possible to compare an object to both human beings and animate creatures such as animals, it was decided to present only human reference because of its higher incidence, as well as due to the obvious closeness of our body parts. Here are some expressions associated with human body:

- a) *Do you think I'm made of money?*
- b) *Money is like an arm or leg – use it or lose it.* Henry Ford
- c) *Money talks.*
- d) *Money doesn't talk, it swears.* Bob Dylan
- e) *Money without brains is always dangerous.* Napoleon Hill
- f) *Smart money.*
- g) *Funny money.*
- h) *Money, it turned out, was exactly like sex, you thought of nothing else if you didn't have it and thought of other things if you did.* James A. Baldwin
- i) *Money is a handmaiden, if thou knowest how to use it; a mistress, if thou knowest not.* Horace
- j) *Marrying into money was not a good thing for me.* Anna Nicole Smith
- k) *Here's how I think of my money – as soldiers – I send them out to war every day. I want them to take prisoners and come home, so there's more of them.* Kevin O'Leary

It is apparent that money may be personified in a variety of ways, all of which assuming the following: MONEY IS A PERSON/HUMAN BEING. Several examples indicate that one can conceive of it as a PART OF HUMAN BODY (a, b) while some refer to human behaviour, e.g. to the ability to speak (c) of socio-economic status and prestige or, surprisingly, to their being capable of swearing (d) and making use of vulgar, blunt, and direct messages. Furthermore, money may be even able to plot (r) and engage in conspiracy to do something of illegal or harmful nature, which implies that it can cheat. The other sub-domain of personification pertains to multitudinous dimensions of personality, for saying that money is intelligent, smart, funny or evil constitutes a direct reference to human features, which means that MONEY IS A BEING THAT HAS DISTINCTIVE PERSONALITY TRAITS (e, f, g, r). It can thus be either sensible and wise if invested properly or amusing but rather stupid when used just for entertainment, with its personal features being the reflection of its owners' characteristics.

¹⁷ G. Lakoff, M. Johnson, op. cit., p. 33.

¹⁸ Z. Kövecses, op. cit., p. 18.

One can also point out to the domain of sexual activity proving that MONEY IS SEXUAL DESIRE (h), a strong drive and a basic need from which one derives pleasure. Another quotation that can be interpreted in terms of both human drives and conspicuous consumption mentions the “money-mistress” (i), implying that MONEY IS A WOMAN having an extramarital sexual relationship with a man, i.e. with a buyer. Consequently, if such a man is controlled solely by his needs and fantasies, he can easily lose what he has achieved through focusing only on pleasurable consumption. However, when he knows how to tame his money and use it wisely, his assets turn into the “money-handmaiden” – a servant or a subservient partner he can control. This example allows for yet another interpretation, namely that MONEY IS A FEMALE OF AUTHORITY or that MONEY IS A SERVANT. It can also be viewed as a PARTNER one can marry (j), thus creating an intimate relation and a union between a consumer and his funds. Finally, money can be perceived as a MALE, for instance as a prisoner or soldier (k) involved in a military conflict.

Nonetheless, what makes metaphors and idioms so powerful is usually their reference to human senses and emotions, for people experience the world around them by means of their faculties of perception. The following list of metaphorical expressions is concerned with those universal sensual experiences:

- l) *Money is like a sixth sense without which you cannot make a complete use of the other five.* William Somerset Maugham
- m) *Money has no smell.*
- n) *Money just draws flies.* Mahalia Jackson
- o) *See the colour of (someone's) money.*
- p) *I like my money right where I can see it... hanging in my closet.*
Sarah Jessica Parker
- q) *Money is our madness, our vast collective madness.* David Herbert Lawrence
- r) *Money doesn't mind if we say it's evil, it goes from strength to strength. It's a fiction, an addiction, and a tacit conspiracy.* Martin Amis
- s) *Money does not make you happy but it quiets the nerves.* Sean O'Casey

As money is considered to be the essential aspect and the motivating force in one's existence, it can be said that it is actually ONE OF THE HUMAN SENSES (l); in order to enjoy one's life, it is imperative that the world be explored, which is facilitated by means of money enabling one to buy expensive assets that please the eye, to see various parts of the world, to taste and smell oriental dishes, so it is an indispensable experience which allows to gain more and more data for perception. Human receptors detect the presence of different stimuli and “smell is perhaps the most evocative emotion and may be used to trigger deep

emotions.”¹⁹ When something smells bad, it is likely to repel but money is said to either have no smell (m) or, conversely, to stink and draw flies (n); this seems right on the mark since money usually attracts people just like a pheromonal cue affects the behaviour of the same species. The conceptualisations outlined allude to vision as well: as illustrated above (o, p), money is not only visible, but also colourful; its distinct, vivid colours appeal to our senses and substantially condition visual processing.

Last but not least, money remains dominant as far as our emotions and senses are concerned. Cash is enough to make one take leave of his senses and drive him mad, so it can be compared to MADNESS (q). Lust for money is a contemporary collective madness which affects everyone and can potentially lead one to lose his mind while chasing wealth, which presents money as an ADDICTION (r). Hence, money can be interpreted as a sort of DRUG (r, s), either as a narcotic substance or a MEDICINE (s) having a tranquillizing effect on an individual, because money usually quiets the nerves providing relief from anxiety and dilemmas connected with day-to-day living, as accumulated assets and funds can give the sense of stability. This observation leads to another conceptual domain involving the process of objectification.

2.2. PHYSICAL OBJECTS

Another common conceptual metaphor follows the pattern of ascribing physical features to concepts; treating a notion as a tangible entity one can see or touch plays a key role in the emergence of metaphorical meaning, just after the conceptual domain of human body. Here are some implicit and explicit examples of the pattern MONEY IS A PHYSICAL OBJECT:

- a) *Throw money around.*
- b) *Money laundering.*
- c) *I like my money right where I can see it... hanging in my closet.*
Sarah Jessica Parker
- d) *Money spinning.*
- e) *Put money on something.*
- f) *If you're not staying on top of your money, you are putting your financial well-being at risk.* Suze Orman
- g) *People say that money is not the key to happiness, but I always figured if you have enough money, you can have a key made.* Joan Rivers

¹⁹ *Metaphor. The definition and classification of metaphors accessed from the website Changing minds and persuasion – How we change what others think, believe, feel and do. Retrieved December 1, 2013, [online] <http://changingminds.org/techniques/language/metaphor/metaphor.htm>.*

- h) *Money is only a tool. It will take you wherever you wish, but it will not replace you as the driver.* Ayn Rand
- i) *Money is the barometer of a society's virtue.* Ayn Rand
- j) *Making money is art and working is art and good business is the best art.* Andy Warhol
- k) *Money is the string with which a sardonic destiny directs the motions of its puppets.* William Somerset Maugham
- l) *Money is a kind of poetry.* Wallace Stevens
- m) *Money doesn't mind if we say it's evil, it goes from strength to strength. It's a fiction, an addiction, and a tacit conspiracy.* Martin Amis
- n) *Money is like manure, of very little use except it be spread.* Francis Bacon

First, MONEY IS A TANGIBLE, THROWABLE OBJECT (a) one can grasp, toss, and use the way he wishes. But there are other specific realisations of objectification as far as money is concerned. For instance, money is compared to CLOTHES (b, c), both in the form of laundry and clean, ready-to-put-on garments. It may also be treated as a THREAD (d) which is spun just like wool or cotton and then turned into a fabric. What is more, if one puts money on something (e), he can cover it with notes or coins so as to invest in it. Therefore, money forms the outside of an object just like a kind of protective COVERING.

Money is also presented as a SURFACE or a PEAK (f) on top of which one can stand. A floor, a hill, a mountain or else, this surface is made of stacks of notes or metal coins being the important foundation of one's prosperity. Financial resources constitute a stable base that helps to maintain an upright position on the highest level. Another statement says that money may be perceived as a KEY to happiness (g) because it can unlock a variety of doors, that is, opportunities, that otherwise would remain closed. As such, it is a universal device intended to operate an almost infinite number of locks, allowing access to countless places and things. Next is the following conceptualisation: MONEY IS A VEHICLE (h) that can take one wherever he wishes, but it is the money's owner who should be the driver and steer both his funds and actions to the right channels. Subsequently, money is depicted as a MEASURING DEVICE (i) made for a particular purpose, as an instrument allowing precise computation and providing useful data.

Money can take subtler forms as well since making money is ART (j) – the manifestation of human skills in its creative aspect. Likewise, entrepreneurship is an inventive activity performed by skilful people and the manifestation of their talent for earning money. Just like pieces of art created by artists stand for admired canon of beauty, money is made by businesspeople and recognised by others. In this respect, money is also portrayed as a STRING DIRECTING PUPPETS and as a PART OF THE THEATRE (k), i.e. as an element of live performance communicating some kind of experience. It is a small, yet influential and significant fragment of a greater performance called life. As far

as artistic activity is concerned, money can be POETRY (l) or FICTION (m) too, which suggests that businesspeople and artists have more in common than is inferable at first sight, as it takes years of practice to master the tricks of their professions and achieve success.

The multifaceted process of construction of comprehensive correspondences between the abstract notion of money and more concrete objects shall end with perhaps crude an example: money can be treated even as MANURE (n), both literally and figuratively. On the one hand, it can be accumulated into a huge pile of malodourous notes that are of no use; on the other, it may be spread and invested, that is, used to fertilize new projects... or plants being the next domain to be presented.

2.3. PLANTS

It is possible for money to be conceptualized as plants: as living organisms, which are a part of the natural world and can serve as decoration or food. "When we use the concept metaphorically, we distinguish various parts of plants; we are aware of the many actions we perform in relation to plants; and we recognize the many different stages of growth that plants go through."²⁰ This assumption can be supported upon scrutiny of the following examples:

- a) *Money is the root of all evil.*
- b) *Money is the root of all evil, and yet it is such a useful root that we cannot get on without it any more than we can without potatoes.* Louisa May Alcott
- c) *Money doesn't grow on trees.*
- d) *Rake in the money.*
- e) *To plough money into [a business].*
- f) *I'm the only person I know who's got a bunch of money.* John Mayer
- g) *Money is the seed of money.* Jean-Jacques Rousseau

Money presented as a PLANT possesses many features typical for such organisms. To start with, MONEY IS A ROOT (a, b) being the plant's support, which also creates the structure providing proper nourishment, just like funds allow people to support their families and feed them. When it comes to food, it becomes apparent that money is just like a VEGETABLE or a FRUIT (b, c) and that, as far as the cultivation of plants is concerned, one can also PLOUGH (e) money into a business, that is, prepare the ground for the planting of new funds so as to make more money in the future.

Unfortunately, a money tree, which is the source of unlimited or easily obtained funds, does not exist. Was it real, money would grow on trees and, therefore,

²⁰ Z. Kövecses, op. cit., p. 19.

would constitute its LEAVES (c, d) one can pick or rake in. Moreover, money can be viewed as FLOWERS (f), for it can be found in profuse, colourful bunches of various notes. Flowers turn into fruits whose SEEDS (g) may be used to plant new money that will grow and bear more fruit, hence allowing the constant circle of reproduction.

2.4. SUBSTANCES

The conceptualization of MONEY AS LIQUIDS is a reference to popular knowledge of substances. The main claim is that one can quench his thirst with water just like a consumer can satisfy his needs thanks to money; thus, fluid substances can constitute another domain associated with money metaphors and idioms, for instance:

- a) *Pour money down the drain.*
- b) *Money is like sea water. The more you drink, the thirstier you become.*
Arthur Schopenhauer
- c) *The flood of money that gushes into politics today is a pollution of democracy.*
Theodore White
- d) *Put your money where your mouth is.*
- e) *Pots of money.*
- f) *I went to the bank and asked to borrow a cup of money. They said, 'What for?'
I said, 'I'm going to buy some sugar.'* Steven Wright
- g) *Money: power at its most liquid.* Mason Cooley
- h) *Money, like vodka, turns a person into an eccentric.* Anton Chekhov
- i) *A drinker has a hole under his nose that all his money runs into.* Thomas Fuller

To begin with, money flows like WATER or any other LIQUID (a) one can drink or pour. It is comparable to SEA WATER (b) whose salty tang makes one even thirstier; similarly, the possession of wealth creates more needs to be satisfied, developing an addiction to money. This compulsion to have more and more is best illustrated by the FLOOD (c) of money: as it rushes to inundate the nearby area, it becomes dangerous and polluted because the soil is unable to take such an abnormal amount of water.

As money allows purchasing drinks for refreshment or nourishment, one can take it into his mouth and swallow, that is, DRINK it (d), whether from a pot or a cup, which supports the contention that money is a FLUID SUBSTANCE (e, f, g). Following this line of thought, money can take the form of liquids other than water, such as VODKA (h) or other ALCOHOLIC BEVERAGE (i), again implicitly touching upon the subject of addiction caused by excessive consumption.

2.5. CONTAINERS

Not only is money measured with containers like pots or cups, but also constitutes some form of a container itself. The image schema of containment²¹ suggests that there is a clearly delineated space, open or closed, bounded by walls, usually comprising something. One can infer that MONEY IS A CONTAINER from the following examples:

- a) *Be in the money.*
- b) *Be out of money.*
- c) *I got good advice once. Someone said to me: 'Live in your money rather than look at it.'* Simon Cowell

Despite little incidence of this conceptualisation, it is clear that what happens is the imposition of the container image onto the notion of money. Suddenly, money becomes a schematic, delineated space with sharp boundaries one is able to enter or leave, that is, to COME INTO (a) and OUT OF it (b). This spatial orientation may be illustrated by the concept of a FLAT or a HOUSE (c) one can live in, for each apartment is a kind of a container whose outer walls protect the content or build a barrier limiting the interaction between interior and exterior space, separating the content from the outside.

2.6. MACHINES

On the basis of linguistic data analysed, one can also confirm the existence of a conceptual metaphor MONEY IS A MACHINE; the following examples support the idea that money may be perceived as a device in terms of measuring, making, and creating:

- a) *Make good money.*
- b) *Money makes money.*
- c) *Money begets money.*
- d) *Money spinning.*
- e) *Money is a mechanism for control.* David Korten
- f) *Men make counterfeit money; in many more cases, money makes counterfeit men.* Sydney J. Harris

As these examples prove, the IDEA OF MANUFACTURING or MAKING (a, b, c, d) is used quite frequently, either referring to the conceptualisation MONEY IS A MACHINE (in that money creates money and hence continually multiplies itself

²¹ M. Johnson, op. cit., p. 126.

(b, c)) or MONEY IS A PRODUCT. Narrowing the conceptual domain even further, one can identify the process of making threads and producing fibres (d), which stresses the very PRODUCTION PROCESS that takes place. Moreover, money can be read as a MECHANISM for control and regulation of both cash flow and consumers (e); this mechanism is equipped with many moving parts being just like COGS in the machinery of economy. Finally, relating to production processes, one can mention the COUNTERFEITING PROCESS (f) that, according to the example above, takes place when people start to pretend to be someone else under the influence of prospective money, showing that funds can create cheap imitations of people.

2.7. ELEMENTS

Sometimes money turns out to be fierce and overwhelming a phenomenon beyond human control and, as such, may be perceived as the source of a major part of extreme human experiences, thus likening money to one of THE ELEMENTS. The schema in question requires drawing correspondences between the great might of nature and an equally powerful influence of money. Consider these expressions:

- a) *Hot money.*
- b) *Money burns a hole in your pocket.*
- c) *Have money to burn.*
- d) *Money is in some respects life's fire.* Phineas Taylor Barnum
- e) *The flood of money that gushes into politics today is a pollution of democracy.*
Theodore White
- f) *And the truth gets buried under an avalanche of money and advertising.*
Barack Obama

What logically follows from these examples is that the domain of FIRE (a, b, d) is the most common as far as natural forces are concerned, perhaps because of its being venerated from the very beginning of human experience with nature. Money also parallels FLAMES (a), for it can reach such a high temperature and become so HOT (a) that it BURNS (b) but, at the same time, it can also BE BURNED (c), which emphasises its (self-)destructive potential. Money is said to be LIFE'S FIRE (d) – a force capable of lighting up one's living with new perspectives, opportunities, and happiness. Another element, WATER, here taking the form of a FLOOD (e), has already been mentioned in the section devoted to the conceptual domain of substances. Just like an AVALANCHE (f), too much water connotes danger due to its severity and rapidity with which one is completely unable to fight.

2.8. MOVEMENT

Last but not least, the domain described here is embedded in orientational metaphor connected with movement, whose main characteristics are changes of direction or location; these involve moving from one place to another, encompassing such activities as departure from a specific location, being on one's way, and arrival at a given point. Although listed as a separate class, the class in question may also relate to objectification in which money is conceived as a SIGNPOST erected to guide one's actions.

- a) *Follow the money.*
- b) *Money's a horrid thing to follow, but a charming thing to meet.* Henry James
- c) *Friends and good manners will carry you where money won't go.*
Margaret Walker

The abovementioned set of insights bears on spatial orientation, according to which money turns out to be a SIGN or a PATH to follow while deciding one's future (a, b) or even one's DESTINATION (b). Referring to the final example, money may help to attain corporal prosperity rather than spiritual welfare and, thus, is not equivalent to intangible values like friendship or proper conduct, so it may be said that it is not the only way but rather ONE OF SEVERAL PATHS (c) to take.

3. Linguistic analysis – results

The ongoing analysis was conducted in order to show various ways of conceptualising money in English through numerous linguistic manifestations of underlying conceptual knowledge included in both popular dictionary entries and certain contemporary examples in the form of quotations from famous people about money retrieved from search results on www.goodreads.com. The examples presented are indicative of the role of natural environment, bodily experience, and basic man-made objects as points of reference when it comes to the construction of image schemas.²²

Conceptual metaphors based on human anatomy and faculties of perception are predominant in the analysis performed, hence showing that people strongly prefer to assign human features to abstract phenomena in order to understand them properly. Other figurative representations of money involve physical objects of various kinds, including diverse mechanisms outlined in the section devoted to machines-based metaphorical expressions. Furthermore, some examples permit depiction of money-related notions by means of organic forms, such as plants and specific parts thereof, like roots, flowers or seeds. They may also

²² See: O. Jäkel, op. cit., p. 314.

refer to human experience of physical forces and, hence, point out to the mental transfer of the idea of the elements, such as fire or water, onto the idea of money. What is more, the findings indicate high incidence of conceptual metaphors using substances as their source domain and, simultaneously, suggest a lower frequency of movement- and containment-based conceptualisations.

In the light of the foregoing, one can conclude that, as an abstract notion, money is strongly metaphorised in language because of the fact that metaphor gives shape to abstract target domains by means of establishing connections with elementary senso-motoric experience.²³ It can therefore be said that metaphors and idioms are instruments by means of which we apprehend our reality thanks to the use of the image-schematic format that allows for the organisation of human experience. Both metaphors and idioms are largely irreplaceable because it is possible for them to be understood only through their non-literal structures or, optionally, through other metaphors. They simply stand for associations created by cognitive systems and are part of everyday thinking and reasoning, showing how much human cognition is shaped by figurative representations. "Many abstract or complex concepts that we encounter every day [...] are mentally represented, understood and constituted by metaphor"²⁴ and so is money. It is apparent in the analysis of metaphorical linguistic expressions that they most often originate in human natural environment and in man-made surroundings since they aim at rendering the target domain more approachable and understandable through the schematicity of source domains.

Given the abundance of the linguistic expressions collected, one can see that it is possible to ascribe many possible references to one concept as figurative expressions permit a single concept to be structured by means of several different aspects. This multiplicity of source domains allows for plurality of explanations necessary to fully understand a given target, for each of the lexical entries listed represents features of various sorts, thus changing the scope of meaning depending on the very set of characteristics that get salience.²⁵ Obviously, the list of domains participating in conceptual metaphors as source domains presented in this paper is by no means exhaustive, thus inviting further exploration of the topic under discussion.

As far as the implications for further research are concerned, one could think of expanding the research for it to take account of a larger corpus of more varied texts from a wider range of genres, which could help to corroborate the findings presented herein. It is the author's intention to further this research in such a direction. Despite its being limited to a smaller collection of data, though,

²³ Ibidem, p. 315.

²⁴ M. Tendahl, *A Hybrid Theory of Metaphor: Relevance Theory and Cognitive Linguistics*, Houndmills and New York 2009, p. 114.

²⁵ See: O. Jäkel, op. cit., p. 220.

the overview offered in this paper still produces a profound insight into the operation of various conceptualisations of money and thus can prove useful both for researchers interested in metaphorical or idiomatic expressions and for second language learners interested in better understanding or acquisition of the figurative in language. It will also constitute a promising starting point as regards future comparative analysis.

PIENIĄDZE WISZĄ W MOJEJ SZAFIE? RÓŻNE KONCEPTUALIZACJE PIENIĄDZA W JĘZYKU ANGIELSKIM

STRESZCZENIE

Opierając się na modelu metafory pojęciowej i przyjmując optykę językoznawstwa kognitywnego, niniejszy artykuł skupia się na sposobach konstruowania różnych konceptualizacji pieniądza w języku angielskim. W tym celu zaprezentowane zostaną przykłady schematów wyobrażeniowych, jakie można znaleźć w zbiorze subiektywnie dobranych przez autorkę metafor i idiomów związanych z pieniędzmi. Porównanie i skonstruowanie ich z zestawem wybranych cytatów sławnych osób na temat pieniędzy w ujęciu metaforycznym posłuży ustaleniu, czy domeny pojęciowe sygnalizowane w hasłach słownikowych faktycznie pokrywają się z tymi obecnymi w wybranych przykładach mowy.

SŁOWA KLUCZOWE

konceptualizacja, metafora pojęciowa, idiom, pieniądz, schemat wyobrażeniowy

BIBLIOGRAPHY

1. Coulson S., *Metaphors and Conceptual Blending*, [in:] *Concise Encyclopedia of Pragmatics*, ed. J. L. Mey, Amsterdam [etc.] 2009, pp. 615–622.
2. Croft W., Curse D. A., *Cognitive Linguistics*, Cambridge 2004.
3. Evans V., *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*, tłum. M. Buchta, M. Cierpisz, J. Podhorodecka, A. Gicala, J. Winiarska, Kraków 2009.
4. Fernando C., *Idioms and Idiomaticity*, Oxford 1996.
5. Jäkel O., *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu: kognitywno-lingwistyczna analiza metaforycznych modeli aktywności umysłowej, gospodarki i nauki*, tłum. M. Banaś, B. Drąg, Kraków 2003.
6. Johnson M., *The Body in the Mind*, Chicago 1987.
7. Kövecses Z., *Metaphor. A Practical Introduction*, New York 2010.
8. Lakoff G., Johnson M., *Metaphors We Live By*, Chicago 1980.
9. Lakoff G., *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, Chicago 1987.
10. Tendahl M., *A Hybrid Theory of Metaphor: Relevance Theory and Cognitive Linguistics*, Houndmills and New York 2009.
11. *The New Oxford Dictionary of English*, ed. J. Pearsall, Oxford 1998.
12. Żyśko K., *A Cognitive Linguistics Account of Wordplay*, Cambridge 2017.

ONLINE SOURCES

1. Eubanks P., *The Story of Conceptual Metaphor: What Motivates Metaphoric Mappings?*, "Poetics Today. Metaphor and Beyond: New Cognitive Developments" 1999, Vol. 20, No. 3, pp. 419–442, [online:] <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1773273?uid=3738840&uid=2&uid=4&sid=21102867210621> [accessed: 30.10.2013].
2. *Metaphor*. The definition and classification of metaphors accessed from the website *Changing minds and persuasion – How we change what others think, believe, feel and do*, [online:] <http://changingminds.org/techniques/language/metaphor/metaphor.htm> [accessed: 1.12.2013].
3. Pieniądze – Wikicytaty, [online] <https://pl.wikiquote.org/wiki/Pieni%C4%85dzeU> [accessed: 5.02.2018].
4. *Quotes About Money (4392 quotes)*. Goodreads – Share book recommendations with your friends, join book clubs, answer trivia, [online:] <https://www.goodreads.com/quotes/tag?utf8=%E2%9C%93&id=money> [accessed: 5.02.2018].

GABRIEL BEDNARZ

UNIwersytet Jagielloński
Instytut Filozofii
E-MAIL: GABRIEL_BEDNARZ@WP.PL

Rzeczywistość i sztuka wyobrażeń oraz kryteria dzieła sztuki w filozofii Leona Chwistka

STRESZCZENIE

Celem mojego artykułu jest przedstawienie podstawy sztuki wyobraźniowej w filozofii Leona Chwistka. Podstawą tą jest rzeczywistość wyobrażeń, której aksjomatykę podaję. Drugim celem jest zbadanie dwóch percepcyjnych i uniwersalnych kryteriów dzieła sztuki w systemie Chwistka. Jego zdaniem dzięki drugiemu kryterium odbiorca sztuki przy pomocy wyobraźni ocenia wartość dzieła. W ten sposób wykazuję, że w filozofii Chwistka wyobraźnia jest koniecznym środkiem do weryfikacji, czy percypowany obiekt jest dziełem sztuki.

SŁOWA KLUCZOWE

Leon Chwistek, wyobraźnia, wyobrażenie, teoria, rzeczywistość, sztuka, kryterium

Wstęp

Leon Chwistek – logik, filozof, teoretyk sztuki i artysta – jest autorem filozoficznej teorii wielości rzeczywistości. Została ona zainicjowana pracą *Trzy odczyty odnoszące się do pojęcia istnienia* (1917)¹, choć idea podziału (jednej) rzeczywistości na odrębne części pojawia się już we wcześniejszej rozprawie,

¹ Por. L. Chwistek, *Trzy odczyty odnoszące się do pojęcia istnienia*, „Przegląd Filozoficzny” 1917, z. 2–4, s. 122–151.

pt. *Sens i rzeczywistość* (1916)². Teoria wielości rzeczywistości została w pełni rozwinięta w pracy *Wielość rzeczywistości* (1921)³. Mój artykuł dotyczyć będzie właśnie tej wykładni wspomnianej teorii. Ze względu na jej formalną postać przyjmuję interpretację, którą zaproponowała Teresa Kostyrko⁴.

Jednym z istotnych warunków, jakie Chwistek nakładał na teorie filozoficzne, jest ich niesprzeczność⁵. Teoria wielości rzeczywistości jest negatywną odpowiedzią na problem, czy możliwa jest teoria jednej rzeczywistości (jako całości). Odpowiedź ta jest negatywna, ponieważ teoria 'kompletnej' rzeczywistości byłaby sprzeczna. Byłoby tak, ponieważ musiałaby ona zawierać dwie fundamentalne i wykluczające się zarazem teorie ontologiczne: realizm i fenomenalizm. Sprzeczność przedstawi się jako oczywista wtedy, gdy zgodzimy się na definicje realizmu i fenomenalizmu zaproponowane przez Chwistka.

Wpierw należy zaznaczyć, że realizm i fenomenalizm są teoriami rzeczywistości, a nie samymi rzeczywistościami. Przyjmuję, że realizm i fenomenalizm są teoriami, natomiast rzeczywistość jest modelem – w ten sposób unikam błędu kategoryjnego oraz umieszczam koncepcję wielości rzeczywistości Chwistka w ramach formalnych. Dzięki temu możliwe jest orientowanie się w tej koncepcji, które jest wolne od niejednoznaczności na tyle, na ile pozwala na to logika.

Fenomenalizm jest teorią wyznaczoną przez trzy aksjomaty: (1) dla każdego x , jeżeli x jest bezpośrednio dane, to x jest rzeczywiste; (2) dla każdego x , jeżeli x jest widzialne, to x jest rzeczywiste; (3a) dla każdego x , jeżeli x jest rzeczywiste, to x jest widzialne lub bezpośrednio dane. Aksjomat (3a) można sparafrazować następująco: wszystko, co jest rzeczywiste, jest wrażeniem (ponieważ to, co widzialne, lub to, co bezpośrednio dane, jest wrażeniem)⁶. Zatem hasło przewodnie fenomenalizmu brzmi: istnieją⁷ wyłącznie wrażenia.

Realizm oprócz aksjomatów (1) i (2) zawiera w sobie aksjomat (3b), który jest negacją aksjomatu (3a): nieprawda, że dla każdego x , jeżeli x jest rzeczywiste,

² Por. idem, *Sens i rzeczywistość*, [w:] K. Chrobak, *Niejedna rzeczywistość*, Kraków 2004, s. 317–479.

³ Por. idem, *Wielość rzeczywistości*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004, s. 21–48.

⁴ Por. T. Kostyrko, *Leona Chwistka filozofia sztuki*, Warszawa 1995, s. 46–59. W skrócie rzecz ujmując, rzeczywistość jest tutaj interpretowana jako model semantyczny.

⁵ Por. J. J. Jadacki, *O poglądach filozoficznych Leona Chwistka*, „Studia i Materiały z Dziejów Nauki Polskiej” 1986, seria I, z. 1, s. 114.

⁶ Por. L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości*, op. cit., s. 25.

⁷ Chwistek używa zarówno kwantyfikatora egzystencjalnego, jak i predykatu „rzeczywisty”. To znaczy, że jest możliwe do wypowiedzenia zdanie: istnieje takie x , które jest rzeczywiste. Wygląda ono na redundantne, lecz spełnia wymogi formalne narzucone m.in. przez specyfikę teorii Chwistka. Wprowadza ona bowiem predykat „rzeczywisty”, ale ponieważ używa logiki z kwantyfikatorami, jest w niej też kwantyfikator egzystencjalny. Zatem zdanie „istnieje takie x , które jest rzeczywiste” jest poprawne, choć zdanie „istnieje takie x , które jest istniejące” albo „istnieje takie x , które istnieje” jest wątpliwe.

to x jest widzialne lub bezpośrednio dane. Zatem po skróceniu zdanie (3b) brzmi: istnieje x , które jest niewidzialne i niedane bezpośrednio⁸. W słowie „niewidzialne” nie należy doszukiwać się koniecznie aluzji do istnienia bytów ponadmysłowych – wprowadzałoby to zbyt wąskie pojęcie realizmu. W predykatkach „widzialne”, „niewidzialne”, „bepośrednio dane”, „niebepośrednio dane” należy zawsze dawać przysłówkę „aktualnie”.

Rzeczywistość wyobrażeń

Rzeczywistość wyobrażeń jest jedną z dwu rzeczywistości będących modelami dla fenomenalizmu. U Chwistka dzieli się on bowiem na fenomenalizm wrażeń i fenomenalizm wyobrażeń. Ten ostatni jest teorią dla rzeczywistości wyobrażeń. Powstaje on przez dodanie do aksjomatyki fenomenalizmu następujących zdań: (4b) istnieje takie x , dla którego nieprawdą jest, że x jest widzialne wtedy i tylko wtedy, gdy jest widzialne na jawie; (4d) istnieje takie x , dla którego nieprawdą jest, że x jest widzialne wtedy i tylko wtedy, gdy x jest widzialne w warunkach normalnych.

Pierwszy aksjomat może zaprzeczyć tylko w jeden sposób wskazanej w nim równoważności, ponieważ wszystko to, co jest widzialne na jawie, jest widzialne (jest to tautologia, o ile znaczenie ‘widzialności’ jest identyczne w obu wystąpieniach w równoważności (równości)). Aksjomat (4b) domaga się zatem, by istniało takie x , które jest widzialne, lecz nie na jawie, a więc na przykład we śnie lub ogólnie: w wyobraźni. Podobnie aksjomat (4d) wymaga, by istniało x , które jest widzialne, lecz nie w warunkach normalnych. Istnieją w ramach teorii wielości rzeczywistości aksjomaty (4a) i (4c), które są negacjami odpowiednio aksjomatów (4b) i (4d) i charakteryzują na przykład szczególny typ realizmu praktycznego albo codziennego. By obiekt istniał w rzeczywistości będącej modelem dla tego realizmu, musi być widzialny na jawie i w warunkach normalnych⁹.

Rzeczywistość wyobrażeń jest odrębna od realizmu (jakiegokolwiek typu), ale jest też odrębna od rzeczywistości wrażeń, której teorią jest fenomenalizm wrażeń (nie wyobrażeń). W rzeczywistości wrażeń prawdziwy jest aksjomat (4a) i (4d)). Zatem ponieważ model (rzeczywistość) dla wrażeń musi spełniać ten aksjomat, jest on całkowicie odrębny – wbrew temu, co sugeruje Roman Ingarden¹⁰ – od rzeczywistości wyobrażeń. Istnieją wspólne aksjomaty charakteryzujące rzeczywistość wrażeń i rzeczywistość wyobrażeń, ale ponieważ rzeczywistości te muszą spełniać wszystkie charakteryzujące je aksjomaty łącznie, to są one całkowicie odrębne. Jest tak dlatego, że pierwsza rzeczywistość spełnia

⁸ Por. L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości*, op. cit., s. 25.

⁹ Por. ibidem, s. 26.

¹⁰ Zob. R. Ingarden, recenzja *Wielości rzeczywistości*, „Ruch Filozoficzny” 1923 (VII) oraz idem, *Uwagi do „Krótkiej rozprawy...”*, „Przegląd Filozoficzny” 1923 (XXVI).

aksjomat (4a), a druga – jego negację. Stąd żaden obiekt z uniwersum rzeczywistości wrażeń nie jest obiektem z rzeczywistości wyobrażeń. Niemniej jednak nie wynika z tego, że wrażenia i wyobrażenia nie posiadają cech wspólnych. Taką cechą jest choćby własność (formuła, aksjomat) (3a), charakteryzująca fenomenalizm(y). Intuicyjnie rzecz biorąc, wrażenia i wyobrażenia posiadają cechy wspólne, choćby takie jak istnienie ich w umyśle.

Sztuka odpowiadająca rzeczywistości wyobrażeń

Chwistek stworzył teorię sztuki (teorię wielości rzeczywistości w sztuce) jako praktyczną konsekwencję swojej ontologii (teorii wielości rzeczywistości). W jednej ze swoich prac, traktującej o teorii sztuki, stawia tezę, której broni: „różnice pomiędzy typami malarstwa odpowiadają ściśle różnicom pomiędzy typami rzeczywistości”¹¹. Owo ściśle odpowiadanie nie jest moim zdaniem przekonująco przedstawione, polega bowiem na zestawieniu opisów rzeczywistości i typów sztuki malarskiej, które miałyby tym rzeczywistościom ‘odpowiadać’. Niemniej jednak w tej części artykułu postaram się wykazać na przykładzie relacji rzeczywistość wyobrażeń – sztuka wyobrazeniowa, że owa ścisła odpowiedniość może zostać przeprowadzona na płaszczyźnie ogólnych dyrektyw praktyki artystycznej, będących aksjomatami rzeczywistości wyobrażeń. Teraz opiszę sztukę wyobrazeniową według schematu: główny problem; środki, którymi posługuje się twórca tej sztuki; przykłady kierunków, które Chwistek do niej zalicza; wreszcie związki logiczne praktyki artystycznej (z obszaru sztuki wyobrazeniowej) z rzeczywistością wyobrażeń.

Sztukę wyobrazeniową nazywa Chwistek futuryzmem. ‘Futuryzm’ jest tutaj nie tylko kierunkiem sztuki z początku XX wieku, lecz w ogólności sztuką awangardową, nawet tą, która nastąpi w przyszłości¹². Główny problem futuryzmu jest następujący: „jak wybrać spośród ogółu wrażeń reprodukowanych lub zmysłowych te wrażenia, które stanowią w przeciwieństwie do pozostałych zasadnicze elementy rzeczywistości?”¹³. „Wrażenie reprodukowane” jest zestawieniem pochodzących z pamięci wrażeń względnie stałych (realista powiedziałby, że ponieważ są one względnie stałe, tj. niezależne od naszej woli, to pochodzą ze źródła zewnętrznego).

Futurysta, by rozwiązać postawiony problem, opiera się tylko na wrażeniach reprodukowanych, które komponuje w wizje. Są one subiektywne, stąd sztuka wyobrazeniowa jest silnie zindywidualizowana. Jest tak również ze względu

¹¹ L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości w sztuce*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, op. cit., s. 3.

¹² Por. ibidem, s. 17.

¹³ Ibidem, s. 15.

na wieloznaczność wyrażenia „zasadnicze elementy rzeczywistości”, pojawiającego się w postawionym wyżej zagadnieniu sztuki futurystycznej.

‘Futuryzm’ jest nazwą szeroką, obejmującą także sztukę po pierwszej awangardzie, ponieważ *a priori* podział na typy sztuki według metody konstrukcyjnej Chwistka miał być wyczerpujący. Futuryzm zawiera więc w sobie nie tylko kubizm, dadaizm, surrealizm, lecz także op-art. Na końcu artykułu, po przedstawieniu percepcyjnych i dotyczących władzy wyobraźni kryteriów dzieła sztuki, wykazę istnienie sprzeczności między treścią jednego z tych kryteriów a specyfiką op-artu (sprzeczność ta będzie obowiązywać, gdyż wspomniane kryteria zdaniem Chwistka dotyczą każdego typu sztuki).

Powtórzmy: rzeczywistość wyobrażeń wyróżniają aksjomaty (4b) i (4d), które należą do jej teorii. Aksjomaty możemy zinterpretować jako przekonania tworzącego artysty. Jeżeli pewien artysta jest futurystą w sensie Chwistka, to jako swoje dyrektywy artystyczne przyjmuje między innymi aksjomaty (4b), (4d), także (3a) (wyróżnik fenomenalizmu) itd. Związek logiczny aksjomatów (dyrektyw) i rzeczywistości ze sztuką, a konkretnie z praktyką artystyczną, polega na ich niesprzeczności. Futurysta, o jakim tu mowa, nie może więc używać osiągnięć nauk szczegółowych dotyczących sztuki (np. optyka, anatomia), ponieważ w ten sposób zakładałby, że istnieją obiekty, które nie są widzialne ani bezpośrednio dane (na przykład kości w przypadku realistycznego rysunku aktu). Wynika z tego, że albo popadłby w sprzeczność z aksjomatem (3a), albo ów artysta nie byłby futurystą. Podobnie wygląda rzecz z aksjomatem (4b): gdyby ów artysta używał w sztuce tylko wrażeń (względnie stałych i niepodlegających woli), a nie wyobrażeń (z reguły ulotnych), to przypisałibyśmy mu przyjęcie negacji aksjomatu (4b), czyli (4a) – z czego wynika, że nie byłby futurystą w sensie Chwistka, ponieważ popadłby w sprzeczność z zasadniczą dyrektywą praktyki futuryzmu (4b).

Dwa uniwersalne kryteria dzieła sztuki w koncepcji Chwistka

Oprócz związków z praktyką artystyczną sztuki wyobrażeniowej wyobraźnia u Chwistka pełni rolę w weryfikacji, co należy do zbioru dzieł sztuki. W tym rozdziale zaprezentuję dwa percepcyjne kryteria dzieła sztuki według Chwistka. W szczególności drugie kryterium związane jest z władzą wyobraźni. W nim uwidatnia się jej aspekt, który polega na uzupełnianiu treści percepcyjnych (dzieła sztuki), tak by dokonać jego interpretacji oraz oceny wartości.

Wielość rzeczywistości stwarza osobne kryteria dla każdego typu sztuki. Wynikałoby z tego, że teoria wielości rzeczywistości w sztuce jest *stricte* relatywistyczna, to znaczy operuje wyłącznie kryteriami dzieła sztuki, które są charakterystyczne tylko dla pewnego zbioru założeń na temat sposobu tworzenia dzieła. Tak jednak nie jest. W literaturze przedmiotu do tej pory nie zwracano szczególnej uwagi na kilka uniwersalnych kryteriów dzieła sztuki, które

pojawiają się u Chwistka. Kryteria dzieła sztuki są uniwersalne, jeśli odnoszą się do każdego typu sztuki. Skupimy się na dwóch z nich. Kolejna uwaga dotyczy tego, że kryteria te, choć uniwersalne, nie są wystarczające, lecz tylko konieczne, czyli negatywne. Pierwsze będzie związane z percypowaną treścią dzieła (rzeczywistością, do której dzieło się odnosi), drugie natomiast pozostanie niezależne od treści i dotyczyć będzie tzw. oscylacji nierównomiernych pojawiających się w wyobraźni odbiorcy dzieła.

Pierwsze kryterium głosi, iż „koniecznym warunkiem, żeby dany utwór był dziełem sztuki, jest to, ażeby jego forma była zaczerpnięta z jednej rzeczywistości”¹⁴. Należy zwrócić uwagę, że twierdzenie to Chwistek nieco rozszerza, dopuszczając korzystanie z kilku rzeczywistości pod warunkiem, że formy odpowiadające tym rzeczywistościom płynnie w siebie przechodzą¹⁵. Inną kwestią jest „forma”, która pojawia się w powyższym kryterium. Jest ona niejako nadbudowana nad treścią, tj. nad rzeczywistością, do której się odnosi. Wcześniej opisywaliśmy związek między rzeczywistością (modelem) i teorią (aksjomatami, przekonaniem czy dyrektywami artysty) a efektem w sferze sztuki (dziełem sztuki). W skrócie rzecz biorąc, artysta, posiadając pewne przekonania, które należą do teorii pewnej rzeczywistości, wyznacza kierunek swojej twórczości, który będzie można odnieść do rzeczywistości. Forma, którą się posługuje, jest wyrazem dla treści. Na przykład jako realista dobiera odpowiednie środki formalne, aby uwidocznić pewną scenę obyczajową. Zagadnienie formy w sztuce wyobrażeniowej naszkicowałem, pisząc o środkach, jakich używa futurysta. Ważne jest tutaj tylko przypomnienie, że forma bierze się z przyswojenia pewnych przekonań (aksjomatów) na temat rzeczywistości, co tym samym gwarantuje związek formy i dzieła z rzeczywistością, ponieważ ta ostatnia jako model jest wyznaczona przez przekonania (zdania orzekające).

Zatem jeżeli dzieło czerpie z dwóch rzeczywistości, nie jest ono dziełem sztuki. Przykładem może być tutaj portret, w którym realistycznie wykonana głowa odcina się od potraktowanego futurystycznie tła. Kontrasty tego rodzaju zasadniczo uważa się za rażące i mogą one być dowodem nieumiejętności artysty w zakresie posługiwania się środkami w ramach jednego typu sztuki (i dowodem wybierania takich, które mu pasują). Owo kryterium bierze się z potrzeby porządku albo spójności form kompozycyjnych.

Niemniej jednak dzieło może czerpać z wielu rzeczywistości, pod warunkiem, że zastosowane środki, które odpowiadają danej rzeczywistości, płynnie w siebie przechodzą. Chwistek podaje tutaj przykład kubistów, w których dziełach odnaleźć można wiele elementów sztuki prymitywistycznej i futuryzmu¹⁶. Fakt ten może brać się stąd, że pewien artysta tworzył w czasach przełomu, a zatem mógł

¹⁴ L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości*, op. cit., s. 64.

¹⁵ Por. ibidem, s. 65.

¹⁶ Por. ibidem.

korzystać z różnych przekonań na temat dobrego dzieła. Jeżeli łączył na przykład prymitywizm z futuryzmem tak, iż praktyczne realizacje tych konwencji płynnie w siebie przechodziły, wówczas jego dzieło staje się nawet bardziej oryginalne i zajmujące niż to, które pochodziłoby z repertuaru środków należących tylko do jednego typu sztuki (odpowiadającego jednej rzeczywistości).

Drugie konieczne i uniwersalne (niezależne od konkretnego typu sztuki i rzeczywistości) kryterium dotyczy dzieł mających swoje korzenie w pewnej rzeczywistości. Owo kryterium odnosi się do określenia wyobrażeń, których nie powinien mieć podmiot obserwujący dane dzieło. Mowa tu o tak zwanych oscylacjach równomiernych.

Aby wyjaśnić to pojęcie, należy cofnąć się do 1909 roku, kiedy Chwistek napisał artykuł naukowy z zakresu psychologii eksperymentalnej, traktujący o zmienności widzenia obrazów¹⁷. Badał w nim wpływ dokładności odzwierciedlenia rysunkowego danego przedmiotu na czas jednoznacznej interpretacji owego odzwierciedlenia. Przykład był następujący¹⁸:

Ryc. 1



Źródło: L. Chwistek, *O zmianach periodycznych...*, op. cit., s. 284.

¹⁷ Zob. idem, *Sur les variations périodiques du contenu des images vues un contour donné*, „Bulletin International de l'Académie des Sciences de Cracovie. Classe des Sciences Mathématiques et Naturelles” 1909, no. 3, s. 394–413. Por. tenże artykuł przełożony na język polski przez M. Sokołowicz i wydany w: „Rocznik Historii Filozofii Polskiej” 2009/2010, t. 23, s. 281–305 (*O zmianach periodycznych treści widzianych obrazów*).

¹⁸ Zob. ibidem, s. 284.

Ten rysunek z zamierzenia miał być dwuznaczny. Jego dwie narzucające i wykluczające się interpretacje to ptak oraz siedzący mnich. W zależności od tego, jak pokieruje nami nasza wyobraźnia, zobaczymy na rysunku starca bądź ptaka. Ilustracja powyższa pokazuje, czym są zmiany treści wyobrażeń (treści – tego, do czego odnosi się obraz w aktualnej interpretacji podmiotu). Polegają one na zmianie odniesień przy jednoczesnej zmianie formy, bowiem widząc na powyższym rysunku orła, w wyobraźni dołączamy do zarysu pewne szczegóły, które klaryfikują naszą interpretację (w pewnym przedziale czasowym) – są one odmienne od tych, które dołączamy, gdy interpretujemy rysunek jako odnoszący się do mnicha.

Od czego zależy wybór takiej interpretacji, a nie innej? Odniesienie danego rysunku zależy od stopnia jego uszczegółowienia w kierunku prezentacji określonego obiektu. Gdyby na powyższym przykładzie w odpowiednim miejscu domalować oko i dziób, chyba nikt nie skłaniałby się do interpretacji rysunku jako przedstawiającego mnicha.

Oscylacje są zmianami treści obrazów w interpretacji podmiotów. W wyżej opisanym przykładzie ważne jest to, że istnieją oscylacje równomierne. Chwistek przedstawiał powyższy rysunek grupie badanych, którzy zauważywszy u siebie zmianę interpretacji, mieli ją zasygnalizować. Okazało się, że zmiany w interpretacji danego rysunku są prawie równomierne. Oznacza to, że mniej więcej tyle samo czasu badany interpretował rysunek jako przedstawiający mnicha lub starca, jak i ptaka. W miarę czynienia rysunku bardziej realistycznym czas konkurencyjnych interpretacji stawał się bardziej dysproporcjonalny, rosła jednoznaczność przedstawienia. Podobnie rzecz się ma z ornamentem. Jeżeli oglądam pewien ornament w kolorze *x* na jednolitym tle koloru *y*, wówczas przekonanie o tym, że oglądam ornament *x*, nie jest w szczególny sposób uprzywilejowane względem przekonania, według którego oglądam ornament *y* na tle *x*. Zazwyczaj też takie dwuznaczne i nieokreślone przedstawienie sprawia, że częstotliwość zmian interpretacji jest większa niż w wypadku przedstawień określonych. Stąd niemożliwa jest długotrwała kontemplacja przedstawienia nieokreślonego i dwuznacznego.

Drugie kryterium jest zatem następujące: „istotna różnica pomiędzy malarstwem i rzeźbą a ornamentyką polega na tym, że obrazy i rzeźby powinny być zbudowane w ten sposób, ażeby mogły być jako całość poddane długotrwałej kontemplacji, połączonej z utrzymaniem się specyficznego wrażenia artystycznego”¹⁹. Należy zauważyć, że oscylacje treści obrazów, zmiany, które są równomierne i następują z wysoką częstotliwością, uniemożliwiają długotrwałą kontemplację. Warto dodać, że warunkiem wystarczającym nie jest tutaj *sensu stricto* równomierność oscylacji (równy czas interpretacji rysunku jako przedstawiającego *a* lub *b*), ale wysoka częstotliwość zmian interpretacji danego przedstawienia

¹⁹ Idem, *Wielość rzeczywistości*, op. cit., s. 59.

(na przykład rysunku). Może się zdarzyć tak, że czas dwu interpretacji będzie równy, lecz w pewnym dłuższym odcinku czasu pierwsza ustąpi drugiej tylko raz i jeśli ten odcinek czasu wynosi t , to czas każdej z interpretacji będzie równy $t/2$. Taka sytuacja nie wyklucza długotrwałej kontemplacji mimo pojawienia się równomiernych oscylacji, jeżeli tylko zechcemy uznać czas równy $t/2$ za wystarczającą dla długotrwałej kontemplacji.

Dzieło sztuki musi wywoływać stan kontemplacji. Może się tak stać, gdy oscylacje są nierównomierne. Wówczas sprawiają one, że pewna interpretacja dominuje nad inną/innymi. Istnieje zatem względnie stały przedmiot kontemplacji. Dzieło sztuki nie może być jednak jednowymiarowe, tzn. nie może być tak, że oscylacje w ogóle w jego postrzeżeniu przez podmiot nie występują.

Zbadajmy jeszcze zależność pomiędzy kryterium pierwszym i drugim. Jeżeli dzieło sztuki jest zaczerpnięte z jednej rzeczywistości, wówczas nie ma pewności, że drugie kryterium, dotyczące oscylacji, będzie spełnione. Być może nie wystąpią oscylacje równomierne. Nie ma też pewności, że one w ogóle wystąpią. Jeżeli natomiast dzieło jest zaczerpnięte z więcej niż jednej rzeczywistości, ale formy artystyczne im odpowiadające płynnie przechodzą w siebie, wówczas oscylacje wystąpią z pewnością. W takim przypadku mogą one być równomierne, a więc dzieło może nie być dziełem sztuki. W drugą stronę: jeśli dzieło wywołuje oscylacje nierównomierne i o niskiej częstotliwości zmiany treści, to nie wiemy, czy jest ono zaczerpnięte z jednej rzeczywistości, ale możemy się domyślać, że pochodzi ono z więcej niż jednej rzeczywistości, przy czym nadal nie potrafimy stwierdzić, czy jeżeli tak jest, to formy dzieła pochodzące z wielu rzeczywistości płynnie w siebie przechodzą. Rozważania te prowadzą do wniosku, że wskazane powyżej kryteria dzieła sztuki są od siebie niezależne: pierwsze nie implikuje drugiego i *vice versa*.

Ponieważ niedopuszczalne jest w dziele sztuki wedle teorii Chwistka pojawienie się oscylacji równomiernych i o wysokiej częstotliwości zmiany treści obrazów, rycina nie przedstawia dzieła sztuki. Nie spełnia drugiego kryterium. Wiemy jednak, że Chwistek zalicza do sztuki, a konkretnie do futuryzmu w szerokim sensie, wszystkie kierunki sztuki awangardowej, przeciwstawiającej się sztuce dawnej czy nawet impresjonizmowi. Do takich kierunków należy op-art. Ale bazuje on głównie na iluzjach, oscylacjach równomiernych i częstych zmianach treści obrazów. Stąd nie należałoby go zaliczyć do sztuki, gdyby przyjąć teorię, którą w tej pracy przedstawiłem. Jednak uważamy op-art za sztukę. Jest on już częścią jej historii. Nie wynika z tego, że cała teoria sztuki Chwistka jest błędna, lecz że kryterium dotyczące oscylacji treści obrazów nie jest uniwersalne. Trudno wykluczyć, że kryterium pierwsze jest jednak uniwersalne²⁰.

²⁰ Stąd teoria wielości rzeczywistości w sztuce nie jest w zupełności teorią relatywizującą kryteria oceny dzieła do typu, do którego ono należy – jak uważa S. I. Witkiewicz [*Krytyka teorii sztuki Leona Chwistka*, [w:] idem, *Nowe formy w malarstwie i wynikające*

Zakończenie

Przedstawiłem aksjomatykę rzeczywistości wyobrażeń oraz pokazałem związek między praktyką artystyczną a pewnymi aksjomatami. Przedstawiłem dwa kryteria dzieła sztuki. Zwróciłem uwagę na złożoność pierwszego kryterium: nie wyklucza ono pochodzenia dzieła sztuki z więcej niż jednej rzeczywistości. Drugie kryterium natomiast nie polega dokładnie na wystąpieniu w wyobraźni odbiorcy oscylacji nierównomiernych, lecz na względnie niskiej częstotliwości oscylacji (zmian wyobrażeń treści odbieranego dzieła). Dzieło sztuki wymaga kontemplacji, a zatem jego treść nie może zbyt często ulegać zmianie, ponieważ wtedy kontemplacja ulega zakłóceniu. Wykazałem, że oba kryteria są od siebie niezależne. Wreszcie podałem argument, że teoria sztuki Chwistka nie obejmuje op-artu, jeśli przyjąć uniwersalność kryterium dotyczącego oscylacji równomiernych dzieła.

THE REALITY OF IMAGINATIONS, IMAGINATIVE ART AND CRITERIA OF THE WORK OF ART IN THE PHILOSOPHY OF LEON CHWISTEK

ABSTRACT

The aim of my article is to present the foundation of imaginative art in Chwistek's philosophy. That foundation is the reality of imaginations of which I present the axioms. The second aim is to examine the two perceptual and universal criteria of the work of art in Chwistek's system. In his opinion, due to the second criterion a recipient of art by means of imagination can assess the value of the work of art. In this way I show that in the philosophy of Chwistek imagination is a necessary means to verify whether the perceived object is a work of art.

KEYWORDS

Chwistek, imagination, image, theory, reality, art, criterion

BIBLIOGRAFIA

1. Chrobak K., *Niejedna rzeczywistość*, Kraków 2004, s. 5–316.
2. Chrobak K., *Trzy oblicza Leona Chwistka*, „MOCAK Forum” 2/2015.
3. Chwistek L., *O zmianach periodycznych treści widzianych obrazów*, tłum. M. Sokołowicz, „Rocznik Historii Filozofii Polskiej” 2009/2010, t. 23.
4. Chwistek L., *Pisma filozoficzne i logiczne*, t. 1, red. K. Pasenkiewicz, Warszawa 1961.
5. Chwistek L., *Pisma filozoficzne i logiczne*, t. 2, red. K. Pasenkiewicz, Warszawa 1963.

stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne, Warszawa 2002, s. 312–331). Posiada bowiem jedno konieczne i uniwersalne kryterium dzieła sztuki, nawet gdyby liczbę rzeczywistości można było mnożyć w nieskończoność (i tym samym – ilość typów sztuki i kryteriów dla nich charakterystycznych).

6. Chwistek L., *Przeżycia artystyczne*, „Przegląd Współczesny” 1938, nr 1.
7. Chwistek L., *Sens i rzeczywistość*, oprac. K. Chrobak, Kraków 2004, s. 317–476.
8. Chwistek L., *Tragedia werbalnej metafizyki*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1932, t. X.
9. Chwistek L., *Trzy odczyty odnoszące się do pojęcia istnienia*, „Przegląd Filozoficzny” 1917, z. 2–4.
10. Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce*, „Przegląd Współczesny” 1924, t. IX, nr 24.
11. Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, red. K. Estreicher, Warszawa 1960.
12. Chwistek L., *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004.
13. Chwistek L., *Zagadnienia kultury duchowej w Polsce*, Warszawa 1933.
14. Chwistek L., *Zagadnienie wiedzy w malarstwie*, „Przegląd Współczesny” 1936, t. LIX, nr 176.
15. Chwistek L., *Zastosowanie metody konstrukcyjnej do teorii poznania (Dalszy ciąg dyskusji w sprawie Wielości rzeczywistości)*, „Przegląd Filozoficzny” 1923, z. 3–4.
16. Ingarden R., recenzja *Wielości rzeczywistości*, „Ruch Filozoficzny” 1923 (VII).
17. Ingarden R., *Uwagi do „Krótkiej rozprawy...”*, „Przegląd Filozoficzny” 1923 (XXVI).
18. Jadacki J. J., *O poglądach filozoficznych Leona Chwistka*, „Studia i Materiały z Dziejów Nauki Polskiej” 1986, seria I, z. 1.
19. Kostyrko T., *Interpretacja koncepcji „Wielości rzeczywistości”*, „Studia Metodologiczne” 1968, nr 6.
20. Kostyrko T., *Leona Chwistka filozofia sztuki*, Warszawa 1995.
21. Kostyrko T., *Poglądy estetyczne L. Chwistka*, „Studia Estetyczne” 1966, t. 3.
22. Mudyń K., *O wielości rzeczywistości w koncepcji Leona Chwistka (i mnogości osobowości jej autora)*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2003, (45).
23. Witkiewicz S. I., *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, Warszawa 2002.

ŁUKASZ PIĄTKOWSKI

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Filologii Germańskiej
Zakład Gramatyki Opisowej Języka Niemieckiego
E-MAIL: LUKASZ.PIATKOWSKI@AMU.EDU.PL

Zastosowanie analiz korpusowych w badaniach leksyko-gramatycznych. Perspektywa porównawcza niemiecko-polska

STRESZCZENIE

Artykuł porusza problem zastosowania analiz korpusowych w badaniach leksyko-gramatycznych. W tekście zaprezentowano dwa badania, aby pokazać potencjał analizy korpusowej i jej użycia w badaniach zarówno ilościowych, jak i jakościowych. Ukazane badania dotyczą dwóch jednostek leksykalno-gramatycznych, mianowicie zwrotów werbo-nominalnych oraz konstrukcji bezokolicznikowych. Artykuł ma charakter badań kontrastywnych, gdyż ukazuje perspektywę porównawczą jednostek językowych w języku niemieckim jako wyjściowym oraz polskim jako docelowym.

SŁOWA KLUCZOWE

analiza korpusowa, leksyko-gramatyka, zwroty werbo-nominalne, konkurencja, wzorce syntagmatyczne, konstrukcje bezokolicznikowe, ekwiwalencja

Wstęp

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie możliwości, jakie daje lingwistyka korpusowa w badaniach zarówno leksykalnych, koncentrujących się na semantyce i pragmatyce językowej, jak i gramatycznych, tj. w analizach fonetycznych, morfologicznych oraz syntaktycznych zaawansowanych struktur językowych.

Podstawą przykładowych badań korpusowych będzie metodologia opracowana między innymi przez Alaina Kamberra¹, Janusza Taborka² i Elżbietę Dziurewicz³. Na początku opisana zostanie dziedzina językoznawcza, jaką jest lingwistyka korpusowa, będąca ustabilizowaną dyscypliną naukową o stosunkowo bogatym dorobku. Choć zdaniem wielu badaczy, między innymi Adama Pawłowskiego⁴ i Piotra Malaka⁵, językoznawstwo korpusowe koncentruje się głównie na badaniach ilościowych⁶, w artykule przedstawione zostaną korpusowe analizy jakościowe na przykładzie zwrotów werbo-nominalnych oraz konstrukcji bezokolicznikowych. Aby ukazać potencjał wykorzystania korpusów do badań naukowych, przedstawione zostaną dwa badania wspomnianych struktur językowych w ujęciu niemiecko-polskim.

1. Językoznawstwo korpusowe

Lingwistyka korpusowa

[...] jest jedną z części językoznawstwa komputerowego i zajmuje się analizą języka zgromadzonego w korpusach językowych, czyli komputerowych zbiorach autentycznych tekstów językowych, mówionych i pisanych, reprezentujących różne odmiany, style i typy tekstu⁷.

Językoznawstwo korpusowe uzyskało status dyscypliny naukowej w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku⁸. Głównym celem lingwistyki korpusowej jest analiza dużej ilości danych językowych w krótkim czasie dzięki zastosowaniu nowych technologii.

¹ A. Kamber, *Funktionsverbgefüge – empirisch. Eine korpusbasierte Untersuchung zu den nominalen Prädikaten des Deutschen*, Tübingen 2008.

² J. Taborek, *Korpusbasierte Analyse der Phraseologismen. Dargestellt am Beispiel von ausgewählten verbalen Phraseologismen mit Komponenten aus dem Bereich Fußball*, [w:] *Phraseologismen in deutsch-polnischen und polnisch-deutschen Wörterbüchern. Theoretische und praktische Aspekte der Phraseologie und Lexikographie*, Hg. R. Lipczuk, M. Lisiecka-Czop, D. Misiek, Hamburg 2011.

³ E. Dziurewicz, *Korpusbasierte Analyse der Phraseologismen im Deutschen am Beispiel des phraseologischen Optimums für DaF*, Hamburg 2015.

⁴ A. Pawłowski, *Metody kwantytatywne w sekwencyjnej analizie tekstu*, Warszawa 2001.

⁵ P. Malak, *Metody statystyczne w komputerowym przetwarzaniu języka naturalnego*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2011, nr 1 (6).

⁶ Zob. A. Pawlikowska, *Zastosowanie metod językoznawstwa korpusowego i lingwistyki kwantytatywnej w analizie dyskursu*, „Oblicza Komunikacji 5. Analiza dyskursu: centrum – peryferie” 2012, nr 5, s. 111.

⁷ B. Lewandowska-Tomaszczyk, *Podstawy językoznawstwa korpusowego*, Łódź 2005, s. 11.

⁸ Zob. P. Baker, *Sociolinguistics and Corpus Linguistics*, Edinburgh 2010, s. 5.

Na korpus językowy składają się nie tylko teksty, lecz także metadane, które zawierają informacje o autorze, dacie wydania, miejscu ukazania się analizowanej jednostki tekstowej, oraz adnotacje lingwistyczne, czyli komentarze dotyczące warstwy językowej danej struktury lub jednostki leksykalnej, na przykład wyróżnienie poszczególnych części mowy, rozpoznanie strony czy aspektu czasownika, liczby pojedynczej lub mnogiej rzeczownika itp.⁹

Badania prowadzone nad korpusami mają na celu formułowanie twierdzeń teoretycznych wynikających z obserwacji rzeczywistego języka. Zadaniem językoznawcy nie jest ingerencja w materiał badawczy, lecz analiza rzeczywistych, oryginalnych tekstów oraz wyciąganie wniosków na podstawie powtarzających się zdarzeń językowych¹⁰. Korpus stanowi zatem jednostkę reprezentatywną, co oznacza, że analiza materiału językowego zawartego w korpusie prowadzi do ogólnych stwierdzeń na temat funkcjonowania języka w danej społeczności, często także w określonym czasie. Wynika z tego, że badania korpusowe mogą mieć charakter zarówno synchroniczny, jak i diachroniczny.

Jak pisał Agnieszka Leńko-Szymańska i Ewa Gruszczyńska:

[...] dane korpusowe stanowią niezastąpione źródło informacji dla badaczy reprezentujących szeroki wachlarz różnych dyscyplin naukowych zajmujących się językiem, poczynając od badań czysto teoretycznych, a skończywszy na przetwarzaniu języka naturalnego¹¹.

Oznacza to, że metody językoznawstwa korpusowego znajdują zastosowanie nie tylko w badaniach językoznawczych, lecz także w badaniach przekładoznawczych, kulturoznawczych czy glottodydaktycznych. W badaniach językoznawczych analizy korpusowe są stosowane zdaniem Dziurewicz w następujących zakresach:

- leksykografii, w celu uzupełniania makro- oraz mikrostruktury słowników,
- traduktologii, przy identyfikacji rzadko występujących słów oraz ich warstwy stylistycznej,
- nauce języków obcych, jako źródło autentycznych tekstów ze słownictwem składającym się na optimum dydaktyczne oraz przy nauce gramatyki,
- socjolingwistyce, przy badaniach zmian językowych oraz dialektów,
- morfologii, jako pomoc przy badaniach dotyczących rodzaju rzeczowników, zwłaszcza przy anglicyzmach,
- składni, przy wyliczaniu udziału procentowego zdań poszczególnych typów w konkretnych rodzajach tekstu,

⁹ Por. L. Lemnitzer, H. Zinsmeister, *Korpuslinguistik. Eine Einführung*, Tübingen 2015, s. 13.

¹⁰ Zob. M. Stubbs, *Language Corpora*, [w:] *Handbook of Applied Linguistics*, eds. A. Davies, C. Elder, Oxford 2004, s. 111.

¹¹ A. Leńko-Szymańska, E. Gruszczyńska, *Polskojęzyczne korpusy równoległe w Polsce i za granicą. Polish-language Parallel Corpora in Poland and Abroad*, [w:] *Polskojęzyczne korpusy równoległe*, red. A. Leńko-Szymańska, E. Gruszczyńska, Warszawa 2016, s. 1.

- frazeologii, przy badaniu użycia frazeologizmów oraz ich modyfikacji oraz wariacji,
- lingwistyce tekstu, by wykazać cechy charakterystyczne danego rodzaju tekstu oraz odchylenia od normy w tym zakresie, a także
- pragmatyce, przy badaniu funkcji pragmatycznych poszczególnych aktów mowy¹².

2. Leksyko-gramatyka

W empirycznych badaniach korpusowych, na przykład w badaniach z zakresu gramatyki konstrukcyjnej, leksykon i gramatyka postrzegane są jako kontinuum wzajemnie się uzupełniające. Takie postrzeganie leksykonu i gramatyki pociąga za sobą liczne naukowe konsekwencje, gdyż oba zakresy posiadają ten sam status ontologiczny, podlegają tym samym mechanizmom formacyjnym, bowiem zarówno jednostki leksykalne, jak i konstrukcje gramatyczne traktowane są jako znaki językowe, czyli skonwencjonalizowane pary znaczeniowe o różnym stopniu abstrakcji¹³. Kontinuum to należy zatem nazwać leksyko-gramatyką, którą Taborek¹⁴ rozumie jako gramatykę dystrybucyjną, bazującą na korpusie i zorientowaną na użycie jednostek leksykalno-gramatycznych.

W związku z tym zwroty werbo-nominalne i konstrukcje bezokolicznikowe należy potraktować jako jednostki leksykalno-gramatyczne, ponieważ wykazują one cechy zarówno na płaszczyźnie gramatycznej, jak i leksykalnej.

3. Badania pilotażowe

Poniżej przedstawione zostaną trzy badania pilotażowe wykonane na podstawie Niemieckiego Korpusu Referencyjnego (DeReKo), Narodowego Korpusu Języka Polskiego oraz Bazy Aktów Prawnych Unii Europejskiej EUR-Lex. Analizy dotyczą wspomnianych ekwiwalentnych jednostek leksykalno-gramatycznych w języku niemieckim i polskim.

3.1. ZWROTY WERBO-NOMINALNE

Zwroty werbo-nominalne to wielowyrazowe jednostki leksykalne o wyraźnie zarysowanej strukturze morfologicznej, składającej się z czasownika funkcyjnego i elementu nominalnego, często występującego we frazie przyimkowej, na przykład w języku niemieckim *einen Besuch machen* 'składać wizytę' czy *zur Verfügung*

¹² Por. E. Dziurewicz, op. cit., s. 63.

¹³ Zob. A. Ziem, A. Lasch, *Konstruktionsgrammatik. Konzepte und Grundlagen gebrauchsbasierter Ansätze*, Berlin–Boston 2013, s. 90.

¹⁴ Zob. J. Taborek, *Korpusbasierte Analyse der Phraseologismen...*, op. cit., s. 73.

stehen 'być do dyspozycji'¹⁵. W języku polskim zwroty werbo-nominalne charakteryzują się obecnością rzeczownika abstrakcyjnego, możliwością zastąpienia zwrotu werbo-nominalnego czasownikiem pełnoznacznym, niemożnością pronominalizacji rzeczownika predykatywnego, możliwością nominalizacji zwrotu werbo-nominalnego oraz strukturą dwudzielną: fraza przyimkowa z czasownikiem funkcyjnym lub rzeczownik abstrakcyjny z czasownikiem funkcyjnym, na przykład *brać udział w czy przynosić/przynieść efekt*¹⁶.

Należy podkreślić, że czasownik funkcyjny nie zachowuje znaczenia podstawowego. Nośnikiem znaczenia w zwrotach werbo-nominalnych jest rzeczownik abstrakcyjny, czasownik pełni jedynie funkcję podporową¹⁷. Mimo to czasowniki funkcyjne wykazują cechy, które mają wpływ na znaczenie zwrotu werbo-nominalnego, na przykład kategoria aspektu w języku polskim, w języku niemieckim rodzaj czynności (niem. *Aktionsart*) czy też możliwość wyrażania strony czynnej/biernej.

Badania korpusowe zwrotów werbo-nominalnych prowadzą już między innymi Antje Heine¹⁸, zajmująca się badaniem idiomatyzacji zwrotów werbo-nominalnych w języku niemieckim i fińskim oraz ich prezentacją leksykograficzną, Alain Kamber¹⁹, badający niemieckie zwroty werbo-nominalne z perspektywy dydaktycznej, czy też Janusz Taborek²⁰, analizujący kontrastywnie zwroty werbo-nominalne w języku niemieckim i polskim pod kątem kookurencji, tj. współwystępowania danej jednostki leksykalnej z innymi jednostkami, wzorców syntagmatycznych oraz prezentacji leksykograficznej.

W oparciu o metodologię wypracowaną przez Taborka²¹ przeprowadzona zostanie kontrastywna analiza niemieckiego zwrotu werbo-nominalnego *Maßnahmen*

¹⁵ Zob. P. von Polenz, *Funktionsverbgefüge im allgemeinen einsprachigen Wörterbuch*, [w:] *Dictionaries. Dictionnaires. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie. An International Encyclopedia of Lexikography. Encyclopedie internationale de lexicographie*, Hg. F. J. Hausmann, O. Reichmann et al., Berlin–New York 1989, s. 882.

¹⁶ Zob. P. Żmigrodzki, *Właściwości składniowe analitycznych konstrukcji werbo-nominalnych w języku polskim*, Katowice 2000, s. 15–19.

¹⁷ Zob. G. Vetulani, *Kolokacje werbo-nominalne jako samodzielne jednostki języka. Syntaktyczny słownik kolokacji werbo-nominalnych języka polskiego na potrzeby zastosowań informatycznych. Część I*, Poznań 2012, s. 18.

¹⁸ Zob. A. Heine, *Ansätze zur Darstellung nicht- und schwach idiomatischer verbonominaler Wortverbindungen in der zweisprachigen (Lerner-)Lexikografie Deutsch-Finnisch (Beschreibung eines Forschungsvorhabens)*, „Linguistik Online“ 2006, Vol. 27.

¹⁹ Zob. A. Kamber, *Funktionsverbgefüge – empirisch (am Beispiel von kommen)*, „Linguistik Online“ 2006, Vol. 28.

²⁰ Zob. J. Taborek, *Funktionsverbgefüge in bilingualen deutsch-polnischen Wörterbüchern. Korpusbasierte Analyse – syntagmatische Muster – Äquivalenz*, [w:] *Wörterbuchstrukturen zwischen Theorie und Praxis. Herbert Ernst Wiegand zum 80. Geburtstag gewidmet. (Lexikographica. Series Maior)*, Hg. M. Enčeva, V. Jesenšek, Berlin 2017.

²¹ Zob. J. Taborek, *Korpusbasiertes kontrastives Beschreibungsmodell für Funktionsverbgefüge*, [w:] *Formen, Verfahren, Funktionen der Bildung lexematischer und polylexematischer Einheiten im Deutschen (Reihe „Eurogermanistik“)*, Hg. G. Schmale, Tübingen 2018.

treffen. Zwrot ten został wybrany na podstawie najwyższej frekwencji występowania w traktatach europejskich zbadanych przez Joannę Woźniak²². W badaniu wykorzystano narzędzia Cosmas II Instytutu Języka Niemieckiego w Mannheim, pozwalające na przeszukiwanie korpusu DeReKo, oraz narzędzie Kolokator²³, które umożliwia analizę kookurencji dla danych jednostek leksykalnych występujących w Narodowym Korpusie Języka Polskiego (NKJP).

W początkowej fazie badania za Taborkiem²⁴ utworzona została komenda

(Maßnahmen /+s0 &treffen) OR (&treffen /+s0 Maßnahmen)

pozwalająca na wyszukiwanie rzeczownika *Maßnahmen*, występującego w obrębie jednego zdania ze wszystkimi odmiennymi formami czasownika *treffen*, zarówno przed rzeczownikiem, jak i po nim. Po wykonaniu komendy program ukazuje faktyczną liczbę wystąpień dla danej jednostki wielowyrazowej. Zgodnie ze stanem z dnia 1 października 2017 roku zwrot werbo-nominalny *Maßnahmen treffen* występuje 13 530 razy. Na tej podstawie wyliczona zostaje kookurencja, z uwzględnieniem kontekstu pięciu słów z prawej i lewej strony, zgodnie z metodologią zaproponowaną przez Dziurewicz²⁵. Na podstawie list kookurencji utworzone zostają wzorce syntagmatyczne, ukazujące sposób użycia zwrotu werbo-nominalnego w zdaniu.

Poniższa tabela przedstawia najczęściej współwystępujące leksemy dla zwrotu *Maßnahmen treffen* wraz z ich udziałem procentowym.

Tab. 1. Kookurencja dla *Maßnahmen treffen* uwzględniająca pominięcie lematyzacji oraz ignorowanie wyrazów synsematycznych (udział procentowy został zaokrąglony do drugiego miejsca po przecinku)

L.p.	Kookurencja	Liczba	Udział procentowy
1	erforderlichen	572	4,23
2	notwendigen	428	3,16
3	geeignete	259	1,91
4	(zum) Schutz	200	1,48
5	entsprechende	194	1,43

²² Zob. J. Woźniak, *Fachphraseologie am Beispiel der deutschen und der polnischen Fassung des Vertrags von Lissabon*, Frankfurt am Main 2016, s. 254.

²³ Zob. P. Pęzik, *Wyszukiwarka PELCRA dla danych NKJP*, [w:] *Narodowy Korpus Języka Polskiego*, red. A. Przepiórkowski et al., Warszawa 2012.

²⁴ Zob. J. Taborek, *Korpusbasierte Analyse der Phraseologismen...*, op. cit., s. 54.

²⁵ Zob. E. Dziurewicz, op. cit., s. 80.

6	bereits	163	1,20
7	Regierung	140	1,03
8	Bundesregierung	72	0,53
9	(zur) Sicherheit	51	0,38
10	Landesregierung	43	0,32
11	notwendige	39	0,29
12	(zur) Verbesserung	36	0,27
13	rechtzeitig	33	0,24
14	unverzüglich	30	0,22
15	erforderliche	21	0,16

Źródło: opracowanie własne.

Z tabeli 1 wynika, że najczęściej występującym leksemem przy zwrocie werbo-nominalnym *Maßnahmen treffen* jest przymiotnik *erforderlichen*, pojawiający się 593 razy (należy dodać także przymiotnik *erforderliche* o liczbie porządkowej 15, który wskazuje na użycie rzeczownika *Maßnahmen* bez determinatora). Dwie kolejne kookurencje wskazują również na przymiotnik *notwendigen* (428 razy) oraz imiesłów przymiotnikowy *geeignete* (259 razy). Świadczy to o możliwości atrybutyzacji rzeczownika abstrakcyjnego, co w przypadku niemieckich zwrotów werbo-nominalnych jest ograniczone²⁶. W tabeli 1 występują również rzeczowniki *Schutz*, *Sicherheit* oraz *Verbesserung*, występujące we frazie przyimkowej z kontrakcją *zum* lub *zur*, która ma charakter, w zależności od pozycji w zdaniu, przydawki lub dopełnienia. Natomiast rzeczowniki *Regierung*, *Bundesregierung* oraz *Landesregierung* nie występują we frazach przyimkowych, a analiza konkordancji w korpusie DeReKo ukazuje ich użycie w funkcji podmiotu. Leksemy *bereits*, *rechtzeitig* oraz *unverzüglich* wskazują na użycie zwrotu werbo-nominalnego wraz z okolicznikiem czasu i sposobu.

Na podstawie analizy kookurencji oraz określenia funkcji syntaktycznych współwystąpień można stworzyć wzorce syntagmatyczne. Zwrot werbo-nominalny stanowi orzeczenie złożone składające się z czasownika zredukowanego semantycznie i elementu nominalnego, co skutkuje możliwością tworzenia kłamry zdaniowej, dlatego funkcja syntaktyczna rzeczownika *Maßnahmen* oraz czasownika *treffen* nie jest oznaczona we wzorze.

²⁶ Zob. A. Domińczak, *Definicje analitycznych konstrukcji werbo-nominalnych. Ujęcie kontrastywne niemiecko-polskie*, [w:] *Zbliżenia: językoznawstwo – literaturoznawstwo – translatoologia*, red. A. Stolarczyk-Gembiak, M. Woźnicka, Konin 2014, s. 27–31.

Tab. 2. Wzorzec syntagmatyczny dla zwrotu werbo-nominalnego *Maßnahmen treffen* z uwzględnieniem podziału kookurencji na funkcje syntaktyczne

PODMIOT		OKOLICZNIK	PRZYDAWKA		PRZYDAWKA/ DOPEŁNIENIE
Regierung Bundesregierung Landesregierung	trifft	bereits rechtzeitig unverzüglich	(die) erforderlichen (die) notwendigen geeignete	Maßnahmen	zum Schutz zur Sicherheit zur Verbesserung

Źródło: opracowanie własne.

Ilustrację powyższego wzorca syntagmatycznego stanowi przykładowe zdanie zaczerpnięte z analizowanego korpusu, w którym kursywą oznaczono realizację funkcji syntaktycznych podanych we wzorcu:

(1) *Unabhängig hiervon **trifft** die Polizei umfangreiche kriminalpräventive **Maßnahmen** zum Schutz jüdischer Einrichtungen und Bürger.* (00052 Protokoll der Sitzung des Parlaments Bayerischer Landtag am 29.11.2000)

Kolejny etap badania obejmuje analizę słowników niemiecko-polskich: *Wielkiego słownika niemiecko-polskiego PONS* oraz *Podręcznego słownika niemiecko-polskiego* wydawnictwa Wiedza Powszechna. Analiza ma na celu ukazanie potencjalnych ekwiwalentów dla zwrotu werbo-nominalnego *Maßnahmen treffen*. W obu słownikach sprawdzone zostają leksemy *Maßnahme* i *treffen*.

Tab. 3. *Maßnahmen treffen* w słownikach niemiecko-polskich

Słownik*	Maßnahme	treffen
Wiedza Powszechna (1990)	~n ergreifen <treffen> przedsiębrać kroki <środki zaradcze>	Maßnahmen <Maßregeln, Vorkehrungen> ~ przedsiębrać kroki <środki> zaradcze
PONS (2007)	~n [gegen etw] ergreifen [o treffen] podejmować [perf podjąć] kroki [przeciw czemuś];	<i>Maßnahmen</i> przedsięwziąć

Źródło: opracowanie własne.

* Wybór słowników został podyktowany rozbieżnością lat wydania w celu ukazania ewentualnego rozszerzenia znaczenia lub użycia nowych form ekwiwalentnych.

Analiza metaleksykograficzna ukazuje potencjalne formy ekwiwalentne zwrotu werbo-nominalnego *Maßnahmen treffen*. Zwrot ten występuje w obu słownikach, zarówno pod hasłem rzeczownikowym, jak i czasownikowym. Daje się zauważyć fakt, że zarówno w słowniku PONS, jak i słowniku wydawnictwa Wiedza Powszechna rzeczownik abstrakcyjny występuje w liczbie mnogiej, co wskazuje na restrykcje dotyczące użycia i ograniczenia morfologiczne w użyciu tego zwrotu w liczbie pojedynczej. W obu słownikach występuje ekwiwalent *przedsiębrać/przedsięwziąć kroki/środki*. Na tej podstawie analizie korpusowej poddane zostają rzeczowniki *kroki* oraz *środki*. Badanie kookurencji winno ukazać kookurencje werbalne dla obu rzeczowników. To z połączeń, które występuje najczęściej i tworzy zwrot werbo-nominalny, zostaje poddane dalszej analizie. Badanie zostaje wykonane za pomocą narzędzia Kolokator i bazuje na Narodowym Korpusie Języka Polskiego.

Na początku ukazana zostaje kookurencja rzeczownika abstrakcyjnego *kroki*. Za pomocą Kolokatora przedstawione zostaną wszystkie czasowniki współwystępujące z analizowanym rzeczownikiem, przy czym wymagana jest manualna analiza wyekscerpowanych przykładów, gdyż nie wszystkie połączenia tworzą zwroty werbo-nominalne. Ośrodek kolokacji, tj. *kroki*, występuje w korpusie 12 404 razy. Należy zauważyć, iż kryteria kolokatu zostały ustawione na poszukiwanie współwystępujących czasowników z kontekstem z lewej i prawej strony o wartości 2, gdyż jest to maksymalna wartość, którą można ustawić w Kolokatorze. Na podstawie współwystąpień sporządzona została poniższa tabela, zawierająca kookurencje werbalne:

Tab. 4. Kookurencje werbalne rzeczownika abstrakcyjnego *kroki* przy uwzględnieniu dwóch leksemów kontekstu z prawej i lewej strony od ośrodka kolokacji (udział procentowy został zaokrąglony do drugiego miejsca po przecinku)

L.p.	Kookurencja	Liczba	Udział procentowy
1	podjąć	424	3,42
2	być	359	2,89
3	stawiać	263	2,12
4	zrobić	201	1,62
5	skierować	143	1,15
6	iść	93	0,75

7	podejmować	90	0,73
8	wykonać	67	0,54
9	poczynić	64	0,52
10	robić	63	0,51

Źródło: opracowanie własne.

Z tabeli 4 wynika, że najczęściej współwystępującym czasownikiem dla rzeczownika abstrakcyjnego jest czasownik *podjąć* (występuje 424 razy na 12 404 trafienia, co daje 3,42% wszystkich współwystąpień). W tabeli umieszczono także formę niedokonaną *podejmować*, która w analizowanym korpusie wystąpiła 90 razy. Połączenie to tworzy zwrot werbo-nominalny, co więcej, występuje ono w słowniku PONS (2007) jako ekwiwalent niemieckiego zwrotu *Maßnahmen treffen*. Na drugim miejscu znajduje się czasownik *być* (359 wystąpień). Analiza manualna przykładów korpusowych wykazuje jednak, że połączenia *być + kroki* lub *kroki + być* nie tworzą zwrotu werbo-nominalnego, a rzeczownik występuje w funkcji syntaktycznej podmiotu lub orzecznika.

Analizę korpusową kookurencji drugiego z rzeczowników (*środki*) przedstawia poniższa tabela. Rzeczownik jest anotowany w korpusie 24 229 razy. Kookurencja werbalna przedstawia się następująco:

Tab. 5. Kookurencja werbalna rzeczownika abstrakcyjnego *środki* przy uwzględnieniu dwóch leksemów kontekstu z prawej i lewej strony od ośrodka kolokacji (udział procentowy został zaokrąglony do drugiego miejsca po przecinku)

L.p.	Kookurencja	Liczba	Udział procentowy
1	być	284	1,17
2	mieć	125	0,52
3	pozyskać	116	0,48
4	znaleźć	73	0,30
5	otrzymać	63	0,26
6	stosować	62	0,26
7	pozyskiwać	46	0,19

8	uzyskać	45	0,19
9	zdobyć	44	0,18
10	zabezpieczyć	34	0,14

Źródło: opracowanie własne

Czasownikiem występującym najczęściej z rzeczownikiem *środki* jest *być*. Podobnie jak w przypadku rzeczownika *kroki*, analiza potwierdza użycie rzeczownika w funkcji podmiotu lub orzecznika. Nie jest to zatem połączenie, które należy uznać za zwrot werbo-nominalny. Na drugim miejscu występuje czasownik *mieć*, który również nie tworzy zwrotu werbo-nominalnego, gdyż rzeczownik występuje jedynie w formie dopełnienia biernikowego. Czasownikiem występującym jako czasownik funkcyjny i tworzącym zwrot werbo-nominalny o innym znaczeniu niż analizowane jest *pozyskać/pozyskiwać*, który w tabeli został ukazany z rozróżnieniem na kategorię aspektu dokonanego i niedokonanego. Czasownik dokonany występuje 116 razy, co daje zaledwie 0,48% użycia względem wszystkich wystąpień w korpusie.

Biorąc pod uwagę analizę metaleksykograficzną słowników PONS oraz słownika Wiedzy Powszechnej, można wysnuć wniosek, że w słownikach zamieszczono potencjalne ekwiwalenty, występujące najczęściej w języku polskim, mianowicie *podejmować kroki*. Przy rzeczowniku *środki* brakuje czasownika, notowanego w analizowanych słownikach. Na tej podstawie zwrot *podejmować kroki* należy uznać za ekwiwalent zwrotu *Maßnahmen treffen*, w związku z czym w dalszej części przedstawiona zostaje analiza polskiego ekwiwalentu słownikowego i zarazem korpusowego.

Za pomocą narzędzia Kolokator zostają przedstawione kookurencje dla zwrotu *podjąć/podejmować kroki*. Aby tego dokonać, utworzona komenda ma następującą postać, która uwzględnia zarówno aspekt dokonany, jak i niedokonany czasownika:

podjąć**|podejmować** kroki

Powyższa komenda pozwala na ekscerpcję 251 trafień.

Tab. 6. Kookurencje dla *podejmować/podjąć kroki* przy uwzględnieniu dwóch leksemów kontekstu z prawej i lewej strony od ośrodka kolokacji (udział procentowy został zaokrąglony do drugiego miejsca po przecinku)

L.p.	Kookurencja	Liczba	Udział procentowy
1	w	51	20,32
2	aby/by	43	16,33

3	cel	30	11,95
4	prawny	29	11,55
5	być	20	7,97
6	przeciwko	10	3,98
7	firma	8	3,19
8	należać	8	3,19
9	zaradczy	7	2,79
10	rząd	5	1,99

Źródło: opracowanie własne.

Powyższa tabela przedstawia kookurencje zwrotu *podjąć/podejmować kroki*. W odniesieniu do wzorca syntagmatycznego zwrotu *Maßnahmen treffen* w dalszej części utworzone zostają wzorce syntagmatyczne z uwzględnieniem funkcji syntaktycznych lub konstrukcji zdaniowych, w których dany zwrot występuje. W tabeli przedstawiono wyrazy synsemantyczne, których przyporządkowanie do kategorii składniowych staje się możliwe jedynie poprzez manualną analizę danych korpusowych.

Tab. 7. Wzorzec syntagmatyczny dla zwrotu werbo-nominalnego *podejmować/podjąć kroki* z uwzględnieniem podziału kookurencji na funkcje syntaktyczne

PODMIOT			PRZYDAWKA	OKOLICZNIK/ PRZYDAWKA
rząd firma	podejmuje podjęła	kroki	prawne zaradcze	w celu w kierunku przeciwko

Źródło: opracowanie własne.

Analiza manualna wykazała, że najczęstszy kookurent w występuje we frazie przyimkowej z rzeczownikami *cel* oraz *kierunek*, co wskazuje na użycie zwrotu werbo-nominalnego z okolicznikami celu. Różnicą jest także możliwość atrybutyzacji rzeczownika abstrakcyjnego, mianowicie w języku niemieckim przydawka występuje przed rzeczownikiem, natomiast w języku polskim może ona wystąpić w tzw. postpozycji, czyli po elemencie atrybutyzowanym, i jest wtedy uznawana za przydawkę klasyfikującą²⁷. Wzorzec jest realizowany w poniższych zdaniach.

²⁷ Zob. Z. Klemensiewicz, *Zarys składni polskiej*, Warszawa 1953, s. 38.

(2) *Firma podjęła kroki w celu* wyeliminowania takich prób w przyszłości. (Dziennik Internautów, 11.02.2009)

(3) *Rzqd podjął kroki zaradcze*, by odbudować poziom produkcji mięsa – oświadczył w [Sejm II] minister rolnictwa Andrzej Śmietanko. (Gazeta Wyborcza, 26.11.1993)

W tabeli 6 występuje także czasownik *należeć* oraz spójniki *by/aby*. Leksemy te wskazują na użycie zwrotu werbo-nominalnego z konstrukcją bezokolicznikową, co przedstawia poniższy wzorzec syntagmatyczny. Warto zwrócić uwagę, że konstrukcja z czasownikiem *należeć* jest konstrukcją bezosobową.

Tab. 8. Wzorzec syntagmatyczny dla zwrotu werbo-nominalnego *podejmować/podjąć korki* z uwzględnieniem konstrukcji bezokolicznikowych

ORZECZENIE WERBO-NOMINALNE				KONSTRUKCJA BEZOKOL.
			PRZYDAWKA	
należy	podjąć	kroki	prawne zaradcze	aby ... by ...

Źródło: opracowanie własne.

Powyższy wzorzec znajduje zastosowanie w przykładowych zdaniach zaczerpniętych z NKJP.

(4) Obecnie zastanawiamy się, jakie *należy podjąć kroki*, *aby* wyegzekwować postanowienia uchwały Rady Gminy. (Dziennik Bałtycki, 06.07.1999)

(5) Jeżeli reszta radnych prócz tych z naszego ugrupowania była innego zdania, *należało podjąć inne kroki*, *aby* zachować ciągłość działania władz w tym powiecie. (Gazeta Pożnańska, 28.11.2002)

Jak wcześniej wspomniano, przydawka w języku polskim może wystąpić w postpozycji, ale także w prepozycji, mając funkcję charakteryzującą²⁸, co jest widoczne w zdaniu (5). Na podstawie badania kookurencji zwrotu *podjąć/podejmować kroki* daje się zauważyć tendencję do występowania leksemów należących do konkretnej domeny językowej, czyli obszaru tematycznego, w którym dany leksem jest używany. Podobnie jak w przypadku niemieckiego zwrotu *Maßnahmen treffen*, jego polski ekwiwalent można klasyfikować jako zwrot charakterystyczny dla domeny prawa, polityki, gospodarki, pracy, na co wskazują

²⁸ Ibidem. s. 36.

między innymi leksemy *rzqd, firma, srodki prawne i srodki zaradcze*. Można również zaryzykować stwierdzenie, iż na przynależność do wyżej wymienionych domen prawa czy gospodarki wskazuje fakt, że konstrukcje bezokolicznikowe charakterystyczne są dla języków specjalistycznych²⁹.

W dalszej części artykułu przedstawiona zostanie analiza jakościowa niemieckich konstrukcji bezokolicznikowych i możliwości ich oddania w języku polskim. Aby ukazać potencjał korpusów paralelnych, do badania wykorzystany zostanie tekst Traktatu z Lizbony, dostępny przez bazę aktów prawnych Unii Europejskiej EUR-Lex. Baza ta umożliwia przeglądanie tekstów w dwóch, a nawet trzech językach jednocześnie.

3.2. KONSTRUKCJE BEZOKOLICZNIKOWE

Konstrukcje bezokolicznikowe to konstrukcje składniowe zawierające bezokolicznik z partykułą *zu*. W języku niemieckim są one zaliczane do zdań pobocznych, gdyż pełnią funkcję syntaktyczną w zdaniu do nich nadrzędnym. Charakterystyczna dla tychże konstrukcji jest tożsamość podmiotów w zdaniu nadrzędnym i podrzędnym, które przekształcone zostaje w konstrukcję bezokolicznikową. Oba podmioty odnoszą się do tego samego obiektu rzeczywistości pozajęzykowej. Cechą konstrukcji bezokolicznikowej jest możliwość parafrazy za pomocą zdań pobocznych ze spójnikiem *dass* (1) oraz *wenn* (2)³⁰. Konstrukcje bezokolicznikowe jako zdania poboczne mogą zajmować przedpole (niem. *Vorfeld*) lub postpole (niem. *Nachfeld*) zdania nadrzędnego.

(1) Das Studium abzuschließen, ist ihr Hauptziel. – Es ist ihr Ziel, dass sie das Studium abschließt.

(2) Es würde mich freuen, euch bei mir zu Hause willkommen heißen zu können. – Es würde mich freuen, wenn ich euch bei mir zu Hause willkommen heißen könnte. (przykłady własne)

Gerhard Helbig i Joachim Buscha³¹ biorą pod uwagę walencję czasownika w zdaniu nadrzędnym do konstrukcji bezokolicznikowej i wyróżniają jej dwa typy: konstrukcje bezokolicznikowe zależne walencyjnie (niem. *valenzbedingte Infinitivkonstruktion*) oraz konstrukcje bezokolicznikowe niezależne walencyjnie (niem. *valenzunabhängige Infinitivkonstruktion*). Konstrukcje zależne walencyjnie mają postać zdania pobocznego z partykułą *zu* wprowadzającą bezokolicznik, zaś konstrukcje niezależne walencyjnie mają trzy formy, mianowicie dodatkowo wprowadzone

²⁹ Zob. L. Hoffmann, *Kommunikationsmittel Fachsprache. Eine Einführung*, Berlin 1987, s. 106.

³⁰ Zob. P. Eisenberg, *Grundriß der deutschen Grammatik*, Stuttgart 1989, s. 378.

³¹ Zob. G. Helbig, J. Buscha, *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*, Leipzig etc. 1994, s. 656.

przez spójnik hipotaktyczny (*an*)statt ... zu, um ... zu oraz *ohne* ... zu. Należy zauważyć, że konstrukcje bezokolicznikowe zależne walencyjnie pełnią w zdaniu nadrzędnym funkcję syntaktyczną podmiotu lub dopełnienia oraz pod pewnymi warunkami także funkcję przydawki, natomiast konstrukcja bezokolicznikowa niezależna walencyjnie ma funkcję okolicznika celu (*um* ... zu) lub funkcję zdania pobocznego okoliczności towarzyszącej (*anstatt* ... zu i *ohne* ... zu).

Wyżej wymienione rodzaje konstrukcji bezokolicznikowych z partykułą *zu* lub spójnikami wieloczłonowymi są konstrukcjami zdaniotwórczymi, gdyż możliwa jest ich parafraza na zdania poboczne z czasownikiem odmienionym³². Do konstrukcji bezokolicznikowych, które nie zaliczają się do zdaniotwórczych, Eisenberg³³ zalicza te, w których bezokoliczniki nie są wprowadzane przez partykułę *zu*, oraz te, które występują z odmienionym czasownikiem modalnopodobnym, takim jak *sein*, *haben*, *brauchen*, *drohen*, *pflügen* itp. Konstrukcje z tymi czasownikami nie podlegają parafrazie w zdania poboczne, gdyż nie pełnią funkcji dopełnienia, rozpatrywane są jako część orzeczenia.

W porównaniu z językiem niemieckim konstrukcje bezokolicznikowe występują w języku polskim rzadko. Niemieckie konstrukcje bezokolicznikowe mogą zostać przełożone na język polski różnymi środkami leksykalno-gramatycznymi. Możliwości ekwiwalencji w języku polskim wynikają głównie z różnic systemowych obu języków³⁴.

Badania korpusowe nad konstrukcjami bezokolicznikowymi w języku niemieckim i ich odpowiednikami w języku polskim są możliwe dzięki korpusom paralelnym. Do badania pilotażowego posłuży niemiecki oraz polski tekst Traktatu z Lizbony. Należy zaznaczyć, że w przypadku obu wersji nie można mówić o tłumaczeniach z jednego języka na drugi, lecz o tekstach równoległych. Badania odnoszą się do pierwszych 50 zdań zaczerpniętych z niemieckiej wersji traktatu oraz ich odpowiedników w wersji polskiej. Celem badania jest ukazanie możliwości oddania niemieckich konstrukcji w języku polskim oraz stwierdzenie, jakie funkcje syntaktyczne występują w obu językach, przy czym zostanie stwierdzone, czy funkcje te w obu językach są tożsame, czy wykazują różnice w użyciu syntaktycznym.

W badanych zdaniach znaleziono 76 konstrukcji bezokolicznikowych języka niemieckiego. Przy każdej konstrukcji bezokolicznikowej określone zostały wprowadzające ją orzeczenie, formy konstrukcji (zależna lub niezależna walencyjnie) oraz funkcja syntaktyczna.

³² Zob. M. Habermann, G. Diwald, M. Thurmair, *Duden – Fit für das Bachelorstudium. Grundwissen Grammatik*, Mannheim 2009, s. 130.

³³ Zob. P. Eisenberg, op. cit., s. 370.

³⁴ Zob. G. Koniuszaniec, *Infinitivkonstruktionen im Deutschen und ihre gerundialen Entsprechungen im Polnischen*, „*Studia Germanica Posnaniensia*” 2000, No. 26, s. 47.

Możliwe formy ekwiwalentne w języku polskim to:

- odmieniony czasownik,
- bezokolicznik czasownika,
- rzeczownik będący wynikiem nominalizacji czasownika lub przymiotnika,
- konstrukcje imiesłowowe z imiesłowem współczesnym,
- formy czasownikowe zakończone na *-no* lub *-to*,
- fraza przyimkowa z przyimkiem *do* i rzeczownikiem (głównie odczasownikowym).

Poniższa tabela przedstawia liczbę wystąpień ekwiwalentnych konstrukcji w języku polskim oraz ich udział procentowy.

Tab. 9. Zestawienie form ekwiwalentnych dla konstrukcji bezokolicznikowych w języku polskim na podstawie Traktatu z Lizbony³⁵

L.p.	Forma ekwiwalentu	Liczba wystąpień	Udział procentowy
1	rzeczownik	42	55,26
2	<i>do</i> + rzeczownik odczasownikowy	16	21,05
3	forma bezokolicznikowa czasownika	15	19,74
4	forma odmieniona czasownika	2	2,63
5	<i>do</i> + rzeczownik	1	1,32
SUMA:		76	100,00

Źródło: opracowanie własne.

Na podstawie badania daje się zauważyć, że najczęściej występującą formą ekwiwalentną dla niemieckich konstrukcji bezokolicznikowych jest rzeczownik. W badanych zdaniach rzeczownikowa forma ekwiwalentna wynosi ponad 55% wszystkich możliwych form. Wśród przykładów można dostrzec także odstępstwa od powyższej tabeli, gdyż pojedyncze przypadki zdań nie wpisują się w żaden z nazwanych odpowiedników.

(3) Die Unionsbürgerschaft tritt zur nationalen Staatsangehörigkeit hinzu, *ohne diese zu ersetzen*. (Traktat z Lizbony, art. 8)

(4) Obywatelstwo Unii ma charakter dodatkowy w stosunku do obywatelstwa krajowego i *nie zastępuje go*. (Traktat z Lizbony, art. 8)

³⁵ Zob. Ł. Piątkowski, *Satzwertige Infinitivkonstruktionen mit zu im Vertrag von Lissabon und ihre Wiedergabe im Polnischen*, [w:] *Język w Poznaniu 7*, red. V. Kamasa, B. Mikołajczyk et al., Poznań 2017, s. 117.

Powyższy przykład zdania z konstrukcją bezokolicznikową ze spójnikiem wielocłónowym *ohne ... zu* został przełożony na język polski za pomocą zdania współrzędnie złożonego ze spójnikiem łącznym *i*. Niemieckie zdania poboczne ze spójnikami *ohne ... zu* są okolicznikowymi zdaniami pobocznymi okoliczności towarzyszącej, które wyrażają brak jednoczesnego zaistnienia wydarzenia zawartego w konstrukcji bezokolicznikowej ze zdaniem głównym lub nadrzędnym. Dlatego też w języku polskim zdecydowano się na połączenie obu zdań spójnikiem *i* oraz negację czynności drugiego zdania pobocznego *nie zastępuje go*.

Biorąc pod uwagę funkcje syntaktyczne, należy podkreślić, iż w badanych zdaniach niemieckich nie są one jednoznacznie tożsame z funkcjami składniowymi ich polskich ekwiwalentów, co przedstawia poniższa tabela:

Tab. 10. Funkcje syntaktyczne konstrukcji bezokolicznikowych i ich polskich ekwiwalentów na przykładzie Traktatu z Lizbony – udział procentowy

L.p.	Funkcja syntaktyczna	Liczba wystąpień konstrukcji bezokolicznikowej – język niemiecki	Udział procentowy – język niemiecki	Liczba wystąpień ekwiwalentów – język polski	Udział procentowy – język polski
1	Podmiot	10	13,16	4	5,26
2	Dopełnienie	37	48,68	44	57,89
3	Przydawka	6	7,90	6	7,90
4	Okolicznik	23	30,26	21	27,63
5	Parataksa*	–	–	1	1,32
		76	100,00	76	100,00

Źródło: opracowanie własne.

Z tabeli 10 wynika, że najczęściej występującą funkcją syntaktyczną przy konstrukcjach bezokolicznikowych języka niemieckiego jest funkcja dopełnienia. Konstrukcje bezokolicznikowe zastępują zatem w zdaniach nadrzędnych dopełnienie, co również widoczne jest przy ich odpowiednikach w języku polskim.

* Parataksa nie jest określana jako funkcja składniowa, lecz jako możliwy ekwiwalent dla konstrukcji bezokolicznikowej.

Należy jednak zauważyć, iż udział procentowy zdań dopełnieniowych jest mniejszy niż w języku polskim. Wynika to z tego, iż funkcje syntaktyczne konstrukcji i jej odpowiednika nie zawsze są tożsame w obu językach. Dodatkowo w języku polskim istnieje możliwość przetłumaczenia niemieckiej konstrukcji bezokolicznikowej przy pomocy zdań współrzędnie złożonych, co zostało wyżej pokazane.

Uwagi końcowe

Przeprowadzone badania ukazują zastosowanie analiz korpusowych w badaniach leksyko-gramatycznych. Przy wykorzystaniu odpowiednich narzędzi, takich jak program COSMAS II lub Kolokator³⁶, możliwe jest wyliczenie kookurencji dla danych jednostek leksykalno-gramatycznych, których analiza nie ma wyłącznie charakteru ilościowego, ale także jakościowy. Jak zostało przedstawione w artykule, językoznawstwo korpusowe znajduje zastosowanie w wielu badaniach językoznawczych z różnych dziedzin, takich jak leksykografia, traduktologia, dydaktyka języków obcych, składnia czy morfologia.

Analiza korpusowa zwrotu werbo-nominalnego i jego polskiego odpowiednika wykazała, że ekwiwalenty zamieszczone w badanych słownikach niemiecko-polskich faktycznie są używane w języku polskim oraz występują w tych samych kręgach tematycznych (prawo, polityka). Wzorce syntagmatyczne dla niemieckiej i polskiej jednostki wielowyrazowej wykazują podobieństwa na poziomie leksykalnym i gramatycznym, co również stanowi dowód na to, że są to jednostki ekwiwalentne. Analizowany przykład wykazuje podobieństwa w użyciu zwrotu niemieckiego i polskiego, jednak przeprowadzone badanie może posłużyć dalszym badaniom różnic w użyciu jednostek nieposiadających ekwiwalentów w języku docelowym. Analiza przebiega w sposób wieloaspektowy, gdyż nie tylko wyliczona zostaje kookurencja, lecz także wytworzone są wzorce syntagmatyczne, będące swego rodzaju „instrukcją” użycia zaawansowanych jednostek leksykalnych w języku docelowym.

Badania korpusowe stają się podstawą rozważań kontrastywnych na temat ekwiwalentnych jednostek leksykalno-gramatycznych, co w artykule zostało przedstawione na podstawie badania konstrukcji bezokolicznikowych. Warto zauważyć, że gramatyka kontrastywna posługuje się badaniami korpusowymi, by formułować twierdzenia na temat podobieństw i różnic dwóch lub więcej języków. Analizy korpusowe niemieckich konstrukcji bezokolicznikowych oraz ich polskich ekwiwalentów stanowią pomoc dla tłumaczy, którzy zajmują się tłumaczeniem zarówno ustnym, jak i pisemnym oraz dbają o styl wypowiedzi poprawny dla danego języka wyjściowego. Ponadto badanie może posłużyć dydaktykom, którzy ucząc o konstrukcjach bezokolicznikowych, mogą

³⁶ P. Pęzik, op. cit.

posłużyć się tekstami autentycznymi i ukazać możliwości oddania konstrukcji gramatycznych języka obcego w ich języku ojczystym, przy jednoczesnym ukazaniu potencjału korpusów paralelnych w nauce języków obcych.

APPLICATION OF CORPUS ANALYZES IN LEXICAL-GRAMMATICAL STUDIES. GERMAN-POLISH COMPARATIVE PERSPECTIVE

ABSTRACT

The article discusses the subject of corpus analysis and its application in lexical-grammatical research. The article presents two studies that aim to show the potential of corpus analyzes and their use for not only quantitative but also qualitative issues. The presented research concerns two lexical-grammatical units, namely light verb constructions and infinitive clauses. The article is of a contrasting nature, the analysis is presented in a comparative way for the German language as a starting language and the Polish language as the target language.

KEYWORDS

corpus analysis, lexicogrammar, light verb constructions, co-occurrence, syntagmatic patterns, infinitive clauses, equivalence

BIBLIOGRAFIA

1. Baker P., *Sociolinguistics and Corpus Linguistics*, Edinburgh 2010.
2. Domińczak A., *Definicje analitycznych konstrukcji werbo-nominalnych. Ujęcie kontrastywne niemiecko-polskie*, [w:] *Zbliżenia: językoznawstwo – literaturoznawstwo – translatoologia*, red. A. Stolarczyk-Gembiak, M. Woźnicka, Konin 2014, s. 25–32.
3. Dziurewicz E., *Korpusbasierte Analyse der Phraseologismen im Deutschen am Beispiel des phraseologischen Optimums für DaF*, Hamburg 2015.
4. Eisenberg P., *Grundriß der deutschen Grammatik*, Stuttgart 1989.
5. Habermann M., Diewald G., Thurmair M., *Duden – Fit für das Bachelorstudium. Grundwissen Grammatik*, Mannheim 2009.
6. Heine A., *Ansätze zur Darstellung nicht- und schwach idiomatischer verbonominaler Wortverbindungen in der zweisprachigen (Lerner-)Lexikografie Deutsch-Finnisch (Beschreibung eines Forschungsvorhabens)*, „Linguistik Online“ 2006, Vol. 27, s. 149–157.
7. Helbig G., Buscha J., *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*, Leipzig etc. 1994.
8. Hoffmann L., *Kommunikationsmittel Fachsprache. Eine Einführung*, Berlin 1987.
9. Kamber A., *Funktionsverbgefüge – empirisch (am Beispiel von „kommen“)*, „Linguistik Online“ 2006, Vol. 28, s. 109–132.
10. Kamber A., *Funktionsverbgefüge – empirisch. Eine korpusbasierte Untersuchung zu den nominalen Prädikaten des Deutschen*, Tübingen 2008.
11. Klemensiewicz Z., *Zarys składni polskiej*, Warszawa 1953.
12. Koniuszaniec G., *Infinitivkonstruktionen im Deutschen und ihre gerundialen Entsprechungen im Polnischen*, „Studia Germanica Posnaniensia“ 2000, No. 26, s. 47–54.
13. Lemnitzer L., Zinsmeister H., *Korpuslinguistik. Eine Einführung*, Tübingen 2015.

14. Leńko-Szymańska A., Gruszczyńska E., *Polskojęzyczne korpusy równoległe w Polsce i za granicą. Polish-language Parallel Corpora in Poland and Abroad*, [w:] *Polskojęzyczne korpusy równoległe*, red. A. Leńko-Szymańska, E. Gruszczyńska, Warszawa 2016, s. 1–20.
15. Lewandowska-Tomaszczyk B., *Podstawy językoznawstwa korpusowego*, Łódź 2005.
16. Malak P., *Metody statystyczne w komputerowym przetwarzaniu języka naturalnego*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2011, nr 1 (6), s. 49–62.
17. Pawlikowska A., *Zastosowanie metod językoznawstwa korpusowego i lingwistyki kwantytatywnej w analizie dyskursu*, „Oblicza Komunikacji 5. Analiza dyskursu: centrum – peryferie” 2012, nr 5, s. 111–125.
18. Pawłowski A., *Metody kwantytatywne w sekwencyjnej analizie tekstu*, Warszawa 2001.
19. Pęzik P., *Wyszukiwarka PELCRA dla danych NKJP*, [w:] *Narodowy Korpus Języka Polskiego*, red. A. Przepiórkowski et al., Warszawa 2012, s. 253–274.
20. Piątkowski Ł., *Satzwertige Infinitivkonstruktionen mit „zu“ im Vertrag von Lissabon und ihre Wiedergabe im Polnischen*, [w:] *Język w Poznaniu 7*, red. V. Kamasa, B. Mikołajczyk et al., Poznań 2017, s. 109–118.
21. Stubbs M., *Language Corpora*, [w:] *Handbook of Applied Linguistics*, eds. A. Davies, C. Elder, Oxford 2004, s. 106–132.
22. Taborek J., *Korpusbasierte Analyse der Phraseologismen. Dargestellt am Beispiel von ausgewählten verbalen Phraseologismen mit Komponenten aus dem Bereich Fußball*, [w:] *Phraseologismen in deutsch-polnischen und polnisch-deutschen Wörterbüchern. Theoretische und praktische Aspekte der Phraseologie und Lexikographie*, Hg. R. Lipczuk, M. Lisiecka-Czop, D. Misiek, Hamburg 2011, s. 73–82.
23. Taborek J., *Funktionsverbgefüge in bilingualen deutsch-polnischen Wörterbüchern. Korpusbasierte Analyse – syntagmatische Muster – Äquivalenz*, [w:] *Wörterbuchstrukturen zwischen Theorie und Praxis. Herbert Ernst Wiegand zum 80. Geburtstag gewidmet. (Lexikographica. Series Maior)*, Hg. M. Enčeva, V. Jesenšek, Berlin 2017 (w druku).
24. Taborek J., *Korpusbasiertes kontrastives Beschreibungsmodell für Funktionsverbgefüge*, [w:] *Formen, Verfahren, Funktionen der Bildung lexematischer und polylexematischer Einheiten im Deutschen (Reihe „Eurogermanistik“)*, Hg. G. Schmale, Tübingen 2018 (w druku).
25. Vetulani G., *Kolokacje werbo-nominalne jako samodzielne jednostki języka. Syntaktyczny słownik kolokacji werbo-nominalnych języka polskiego na potrzeby zastosowań informatycznych. Część I*, Poznań 2012.
26. von Polenz P., *Funktionsverbgefüge im allgemeinen einsprachigen Wörterbuch*, [w:] *Dictionaries. Dictionnaires. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie. An International Encyclopedia of Lexicography. Encyclopedie internationale de lexicographie*, Hg. F. J. Hausmann, O. Reichmann et al., Berlin–New York 1989, s. 882–887.
27. Woźniak J., *Fachphraseologie am Beispiel der deutschen und der polnischen Fassung des Vertrags von Lissabon*, Frankfurt am Main 2016.
28. Żmigrodzki P., *Właściwości składniowe analitycznych konstrukcji werbo-nominalnych w języku polskim*, Katowice 2000.
29. Ziem A., Lasch A., *Konstruktionsgrammatik. Konzepte und Grundlagen gebrauchsbasierter Ansätze*, Berlin–Boston 2013.

SŁOWNIKI

1. Chodera J., Kubica S., *Podręczny słownik niemiecko-polski*, Warszawa 1990.
2. *PONS. Wielki słownik niemiecko-polski*, red. A. Dargacz, Poznań 2007.

Informacje o autorach

Patrycja Filarska – ukończyła studia na kierunku zarządzanie kulturą i mediami; doktorantka w Instytucie Kultury na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się organizacjami przyszłości oraz zagadnieniem relacji technologiczno-społecznych. Przygotowuje rozprawę doktorską, która ma na celu zbadanie oraz opis sposobów zarządzania relacjami pomiędzy ludźmi i zaawansowanymi technologiami na podstawie wyników badań uzyskanych w środowisku, w którym występuje infrastruktura badawczo-laboratoryjna tworząca wraz z ludzkimi aktorami ANT (*actor-network theory*) w odwołaniu do faz dojrzałości organizacji.

Błażej Szymankiewicz – absolwent filologiczno-historycznych studiów śródkiwo-europejskich UAM, obecnie doktorant w Zakładzie Semiotyki Literatury Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół dwudziestowiecznej literatury i kultury krajów Europy Środkowej (głównie Czech i Rumunii). Publikował między innymi w takich czasopismach, jak „Historia Slavorum Occidentis”, „ProArte”, „Niewinni Czarodzieje”, oraz w zbiorach *Slavica Iuvenum* (Ostrava 2014), *Europa Środkowa: podobieństwa, różnice, perspektywy* (Poznań 2015), *Czechosłowacka Nowa Fala* (Poznań 2012).

Justyna Langowska – kulturoznawczyni, doktorantka, trenerka międzykulturowa. Łączy praktykę z teorią, dlatego doświadczenie trenerskie i zawodowe uzupełnia prowadzeniem badań na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jej zainteresowania badawcze obejmują tematy kompetencji międzykulturowych, relacji kulturowych i dyplomacji kulturalnej, zwłaszcza w regionie Eurośrodkowomorskim. Twórczyni Instytutu Kompetencji Międzykulturowych, będącego nowoczesną instytucją naukowo-społeczną, której celem jest zaciekawienie światem. Sama mówi o sobie: „Świat zdecydowanie jest tym, co interesuje mnie najbardziej”.

Mateusz Tofilski – absolwent Indywidualnych Studiów Międzyobszarowych na Uniwersytecie Śląskim, doktorant w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Śląskiego. W swojej pracy badawczej koncentruje się głównie na zagadnieniach związanych z filozofią umysłu, neurofilozofią oraz estetyką.

Katarzyna Knoll – nauczycielka języka chińskiego i angielskiego. Od 2015 roku lektor języka chińskiego na Uniwersytecie Śląskim. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół przyswajania języków obcych (jako L2 i L3), w sposób szczególny zaś wokół akwizycji systemów fonetycznych języka chińskiego i języka angielskiego.

Elżbieta Pawłowska – interesuje się przekładem teatralnym i zjawiskiem rozpadu komunikacji w teatrze absurdu, szczególnie u Samuela Becketta. Bada twórczość belgijskiego dramaturga Dominika Brédy. Najważniejsze publikacje: *Wielojęzyczność w komedii dell'arte na przykładzie działalności krakowskiego Studio Dono*, [w:] *Autour du théâtre*, Kraków 2015, s. 163–173.

Anna Stwora – doktorantka językoznawstwa w Instytucie Języka Angielskiego Uniwersytetu Śląskiego. Zainteresowania naukowe: język reklamy oraz badania nad humorem i metaforą.

Gabriel Bednarz – magister filozofii (UJ). Zainteresowania badawcze: filozofia Leona Chwistka, Stanisława Ignacego Witkiewicza i Fryderyka Nietzschego.

Łukasz Piątkowski – doktorant w Zakładzie Gramatyki Opisowej Języka Niemieckiego w Instytucie Filologii Germańskiej UAM; wieloletni członek i prezes Sekcji Lingwistycznej Koła Naukowego Germanistów działającej w IFG UAM oraz członek i przewodniczący KULT(ur)OWEGO Koła Naukowego IFG UAM. Praca licencjacka z zakresu konstrukcji bezokolicznikowych w języku niemieckim i ich odpowiedników w języku polskim. Praca magisterska z zakresu zwrotów werbo-nominalnych w języku niemieckim, ich kookurencji, wzorców syntagmatycznych i prezentacji leksykograficznej. Laureat Medalu Rektora UAM dla najlepszych absolwentów. Zainteresowania naukowe: gramatyka opisowa języka niemieckiego, semantyka, pragmatyka, leksykografia z leksykologią, frazeologia.